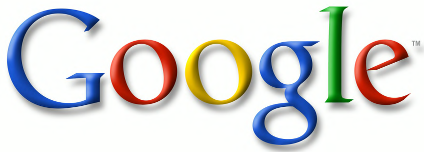
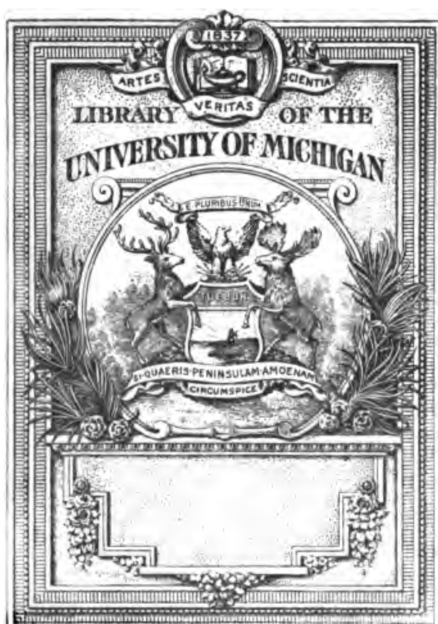



1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

peare.

e

Berlin

Tag der Promotion: 13. Februar 1904.

Heines Verhältnis zu Shakespeare.

(Mit einem Anhang über Byron.)

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
von der
philosophischen Fakultät
der
Königl. Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin
genehmigt.

Von
Ernst August Schalles
aus Wahlershausen-Cassel.

Tag der Promotion: 13. Februar 1904.

Referenten:

Professor Dr. E. Schmidt
Professor Dr. G. Roethe.

BERLIN
MAYER & MÜLLER
1904.

Heines Verhältnis zu Shakespeare.

(Mit einem Anhang über Byron.)

Mitte April 1827, am Tage der Ausgabe des zweiten Bandes seiner Reisebilder, begab sich Heine von Hamburg nach England. Die Hauptveranlassung zu dieser Reise war — neben der persönlichen Besorgnis vor den Folgen des kühnen Buches Le Grand — der langgehegte Wunsch statt der heimischen politischen Misere ein grosses Staatsleben mit freien parlamentarischen Formen kennen zu lernen. Noch kurz vor seiner Abreise schrieb er verstimmt in den Reisebildern (3,526) „Oft, wenn ich die Morning-Chronicle lese, und in jeder Zeile das englische Volk mit seiner Nationalität erblicke, mit seinem Pferderennen, Boxen, Hahnenkämpfen, Assisen, Parlamentsdebatten u. s. w., dann nehme ich wieder, betrübten Herzens, ein deutsches Blatt zur Hand, und suche darin die Momente eines Volklebens und finde nichts als Fraubasereien und Theatergeklätsche.“ Abgesehen von einem kurzen Aufenthalt in dem vornehmen Seebad Ramsgate (2,16) verbrachte Heine fast vier Monate in London, das in Hinsicht seiner Grossartigkeit seine Erwartungen weit übertraf. Der schnell eingelöste — obwohl nur zur Repräsentation bestimmte — Wechsel seines reichen Oheims Salomon bot ihm ausreichende Mittel die Genüsse der Weltstadt kennen zu lernen. Daneben beobachtete er jedoch mit scharfem Blick das öffentliche Leben und lauschte auch von der Galerie der St. Stephanskapelle den Verhandlungen des Parlaments, dessen grossem liberalem Führer George Canning er in schönen Gedächtnisworten

huldigte (5,69 ff., 3,278). Aber das gewaltige Londoner Leben imponierte ihm doch nur äusserlich, innerlich fühlte sich seine Künstlernatur durchaus abgestossen von dem nüchternen Geschäftsgeist und der Poesielosigkeit dieses Lebens. „Schickt einen Philosophen nach London, empfiehlt er darum in den „Englischen Fragmenten“ (3,438), beileibe keinen Poeten! Dieser bare Ernst aller Dinge, diese kolossale Einförmigkeit, diese maschinenhafte Bewegung, diese Verdriesslichkeit der Freude selbst, dieses übertriebene London erdrückt die Phantasie und zerreisst das Herz.“ Obwohl er sich anfangs bemühte, die englischen Verhältnisse unparteiisch zu beurteilen, gewann doch allmählich der schon seit Napoleons Sturz gegen England gehegte Widerwille die Oberhand. Schon im „Ratcliff“ (2,314) hatte der junge Heine noch ohne persönliche Anschauung eine ungünstige Schilderung des lärmenden Londoner Lebens gegeben, jetzt bereitete es ihm Genugtuung, damals die Lokalfarben im wesentlichen getroffen zu haben.

Die allgemeine politische Bildung des englischen Volkes erkannte auch Heine lobend an, dagegen missfielen ihm die Engländer gänzlich in religiöser Hinsicht wegen des nazarenischen Puritanergeistes, die englische High-Church nennt er „einen Katholizismus ohne Poesie, ein kläglich morsches Glaubensskelett, worin alles blühende Leben erloschen ist (3,419). Diese Antipathie wuchs mit den Jahren, und in der Pariser Zeit verschob sich ihm England vollends zu einem grotesken Zerrbild. Dies Land, meinte er jetzt, müsse man eigentlich „im Stile eines Handbuchs der höheren Mechanik beschreiben, ungefähr wie eine ungeheuer komplizierte Fabrik, wie ein sausendes, brausendes, stockendes, stampfendes und verdriesslich schnurrendes Maschinenwesen, wo die blank gescheuerten Utilitätsräder sich um alt verrostete, historische Jahrzahlen drehen“ (cf. 5,58, 4,353).

In dieser Periode werden die Engländer besondere Lieblingsfiguren seiner Satire und selbst die Töchter Albions, deren Schönheit er sonst sachkundig rühmt (4,352), verschont dieser ungezogene Liebling der Grazien nicht. Die Britinnen

tanzen — sagt er z. B. — als wenn sie auf Eseln ritten, und spielen Musikstücke „für zwei linke Hände"! (7,447, 6,345, 4,526). Besonders ergötzlich hat er die Reisewut des Inselvolkes verspottet und fahrende Engländer sehr lustig karikiert, man lese z. B. das komische Intermezzo in der Innsbrucker Hofkirche 3,230 (cf. auch 3,144, 3,269, 4,352). In der Schilderung seiner oberitalienischen Reise bemerkt er humoristisch: „man kann sich keinen italienischen Zitronenbaum mehr denken ohne eine Engländerin, die daran riecht und keine Galerie, ohne ein Schock Engländer, die mit ihrem Guide in der Hand umherrennen und nachsehen, ob noch alles vorhanden, was in dem Buche als merkwürdig erwähnt ist" (3,269). In Vorurteilen befangen verurteilte er einfach die Masse des englischen Volkes in Bausch und Bogen (1,412 doch cf. 3,447, 5,128); dafür brachte er seinen grossen Männern um so bereiter Bewunderung und Verehrung entgegen. „Es ist gewiss," sagt er (6,327), „eine schreckliche Ungerechtigkeit, über ein ganzes Volk das Verdammungsurteil auszusprechen. Doch in betreff der Engländer könnte mich der augenblickliche Unmut zu dergleichen verleiten, und beim Anblick der Masse vergesse ich leicht die vielen wackern und edlen Männer, die sich durch Geist und Freiheitsliebe ausgezeichnet. Aber diese, namentlich die britischen Dichter[1]) stachen immer desto greller ab von dem übrigen Volk, sie waren isolierte Märtyrer ihrer nationalen Verhältnisse[2]) und dann gehören grosse Genies nicht ihrem partikulären Geburtslande, kaum gehören sie dieser Erde, der Schädelstätte ihres Leidens." [3])

Von seiner allgemeinen Antipathie gegen England nimmt

---

[1]) Bezieht sich hauptsächlich auf Byron und Shelley, die französische Ausgabe hat noch den Zusatz „surtout les poètes britanniques de nos jours" (6,611).

[2]) ebda. der Zusatz: „des mœurs hypocrites et des idées rétives de leur nation."

[3]) Auch Lord Byron sagt: „Ein grosser Dichter gehört keinem Lande an, seine Werke sind öffentliches Eigentum". cf. Medwin, Conversations, Preface.

Heine also ausdrücklich die britischen Dichter aus: sie gelten ihm aber auch als „glänzende Ausnahmen“ (6,206) ihres phantasielosen Volkes und stehen wie z. B. Byron und Shelley in Opposition zu diesem „auserwählten Volk der Prosa“, dem Heine einseitig jede Begabung für Malerei und Musik abspricht (6,206, 5,390). Heine besass eine eingehende, wenn auch lückenhafte Kenntnis der modernen englischen Litteratur seit Shakespeare. Als der ehrgeizige Plan seiner Mutter, die für ihren Sohn eine glänzende Karriere im französischen Staatsdienst erträumt hatte, durch Napoleons Sturz gescheitert war, musste sich Heine gegen seine Neigung der kaufmännischen Laufbahn zuwenden. In jener Zeit lernte er aus praktischem Bedürfnis englisch (7,464) und erlangte darin bald Gewandtheit. In späteren Jahren übertrug sich Heines Antipathie gegen England auch auf die Sprache, wie seine grotesk übertriebenen Ausfälle gegen das Englische zeigen. „Hol' der Teufel das Volk mit samt seiner Sprache! ruft er ärgerlich aus, „Da nehmen sie ein Dutzend einsilbiger Worte ins Maul, kauen sie, knatschen sie, spucken sie wieder aus, und das nennen sie sprechen“ (4,351). In besonnener Stimmung sprach er jedoch nicht so geringschätzig und obenhin vom englischen und wusste die Vorzüge dieser Sprache, „die eigentlich ein Dialekt ist und alle Tugenden einer aus dem Volke unmittelbar hervorgegangenen Mundart besitzt“, wohl zu würdigen (4,531). In einer Musterung der Eigentümlichkeiten der deutschen, englischen und französischen Sprache in den „Briefen über die französische Bühne“ (4,531 ff.) giebt er der englischen sogar den Vorzug sowohl vor der deutschen „Büchersprache“ als auch vor der flüssigen Grazie des Französischen, das ihm mehr ein Produkt der Gesellschaft ist, und im Vergleich mit dem englischen jene Innigkeit und Naivetät entbehrt, die nur eine lautere, dem Herzen des Volkes entsprungene und mit dem Herzblut desselben geschwängerte Wortquelle gewähren kann“ (4,531)[1]. In dem halbenglischen

[1]) Über die Legierung der germanischen und romanischen Elemente im Englischen vgl 5,418.

Hamburg, gegen das Heine wegen des nüchternen Geschäftsgeistes seiner Bewohner und der fast englischen Manieren (4,97) eine so grosse Abneigung hegte, wies ihn sicher früh manches auf England hin, und diese geistige Verbindung wurde auch später in der hannoverschen Universität Göttingen mit ihren Schätzen an englischer Litteratur aufrecht erhalten. Heines Kenntnis der englischen Literatur setzt erst mit Shakespeare und seinen Zeitgenossen ein, die er hauptsächlich aus Dodsley's „Collection of old plays" (5,384) kannte. Auf den folgenden Seiten gebe ich eine chronolog. Übersicht der von Heine genannten englischen Autoren.

In den „Elementargeistern" (4,389) wird Spenser's „Fairy Queen" erwähnt; ob Heine aber dies romantische Renaissanceepos gelesen hat, bleibt zweifelhaft.

Milton wird von dem jungen Heine einmal in den „Briefen aus Berlin" (7,566) citiert. Heine hat demnach wohl Miltons „Paradise lost" gelesen, denn das Citat:

„Grace is in all her steps, heav'n in her eye,
In ev'ry gesture dignity and love"

mit dem er das Auftreten der berühmten Schauspielerin Auguste Stich (später Frau Crelinger) als Julia charakterisiert, stammt aus dem 8. Buch des Paradise lost [1]).

Der Lustspieldichter der sittenlosen Restaurationszeit George Farquhar wird von Heine in der „Denkschrift" flüchtig erwähnt (7,388).

Heine scheint auch in den moralischen Wochenschriften gelesen zu haben, vielleicht Auszüge aus dem Spectator, denn die Bemerkung (5,419) deutet auf genauere Kenntnis von Addison's Sprache.

Swift's „Travels of Gulliver" gehörten mit dem Don Quixote zu Heines Knabenlectüre, natürlich erkannte erst der gereifte Dichter die satirisch-politische Tendenz dieses phantastischen Reiseromans (3,453).

Percy's „Reliques of ancient English poetry" wird

---

1) Globe Edition, Buch 8, 488—891.

Heine bei seiner Neigung zu Volkslied und Ballade wohl im Original gelesen haben. Er erwähnt sie (5,273 u. 74) bei der Besprechung von W. Schlegels Kritik der Bürgerschen Balladen. Die schottische Edward-Ballade, die ja durch Herders „Volkslieder" allgemein bekannt war, hat Heine geschickt zur Steigerung der unheimlichen Stimmung im „Ratcliff" verwertet, wo er die alte Margarete, Marias Amme, einige Verse daraus singen lässt. Bekanntlich enthält ja auch die 5. Strophe der Heineschen Grenadiere einen wörtlichen Anklang an die Edward-Ballade.

Besonders vertraut zeigt sich Heine mit der Entwicklung des englischen Romans. Im Hinblick auf das grosse Vorbild Cervantes tadelt Heine am englischen Roman des 18. Jahrhunderts das Schwinden des aristokratischen Elements. Die englischen Romanschriftsteller seit Richardson's Epoche sind ihm prosaische Naturen, „der prüde Geist ihrer Zeit widerstrebt sogar aller kernigen Schilderung des gemeinen Volkslebens und wir sehen jenseits des Kanals jene bürgerlichen Romane entstehen, worin das nüchterne Kleinleben der Bourgeoisie sich abspiegelt (7,314). Richardson's gründliche Charakteranalyse bezeichnet Heine recht treffend als „Anatomie der Empfindungen" (5,338). Den prüden Geist seiner Romane glaubte Heine noch heute bei den Engländern nachwirken zu sehen, wenigstens spottet er gelegentlich über die „noch lebende mauvaise queue von Richardson" (6,462)[1].

Henry Fielding, den Schöpfer des realistischen Romans, der als Zeitgenosse Richardsons zu dessen philiströser Art den schärften Gegensatz bildet, hat Heine schon früh gelesen; er erwähnt ihn bereits in den „Briefen aus Berlin" als einen Schriftsteller, der die wirkliche Welt und das wirkliche Leben immer wahr und treu schildere (7,596). Heine findet bei dem Verfasser von „Joseph Andrews" und „Tom Jones" ausgeprägt das Streben nach grösster Lebens-

[1]) Über englische Prüderie vergleiche man auch die Spötteleien 7,446, 450, 8,446.

wahrheit. Fielding's Pessimismus führt uns, wie er sagt „gleich hinter die Culissen, er zeigt uns die falsche Schminke auf allen Gefühlen, die plumpesten Springfedern der zartesten Handlungen, das Kolophonium, das nachher als Begeisterung aufblitzen wird, die Pauke, worauf noch friedlich der Klopfer ruht, der späterhin den gewaltigsten Donner der Leidenschaft daraus hervortrommeln wird, kurz er zeigt uns jene ganze innere Maschinerie, die grosse Lüge, wodurch uns die Menschen anders erscheinen als sie wirklich sind, und wodurch alle freudige Realität des Lebens verloren geht" (5,339). Smollet, der Autor von „Roderick Random" und „Humphrey Clinker", wird von Heine nur flüchtig erwähnt (7,596). Sehr fein dagegen hat er den grossen Humoristen Lawrence Sterne charakterisiert, den er wie Goethe[1]) sehr hoch schätzte und in mancher Hinsicht Shakespeare „ebenbürtig" fand. Heine hat gewiss eine geistige Wahlverwandtschaft mit diesem Autor empfunden, denn wenn er von dem sonderbaren Widerspruch zwischen Sterne's Herz und Lippen sagt: „wenn sein Herz manchmal gang tragisch bewegt ist und er seine tiefsten blutenden Herzensgefühle aussprechen will, dann zu seiner eignen Verwunderung flattern von seinen Lippen die lachend ergötzlichsten Worte", wird man an sein eignes Geständnis erinnert: (1,52)

„O, dieser Mund ist viel zu stolz
Und kann nur küssen und scherzen
Er spräche vielleicht ein höhnisches Wort
Während ich sterbe vor Schmerzen".

In seinem geistvollen Buch: „Die romantische Schule" giebt Heine einen sehr interessanten Vergleich zwischen Sterne und dem bedeutendsten unter seinen deutschen Nachahmern: Jean Paul. Sterne ist für Heine der grössere Dichter. Beide geben oft ihre Persönlichkeit preis und zeigen sich in menschlichster Blösse. Dann aber heben sie sich plötzlich wieder zu stolzer Höhe und offenbaren ihre fürstliche Würde.

---

[1]) Hempel 29,749; Sprüche in Prosa.

Heine sagt mit einem Vergleich von Jean Paul was ganz ebenso bei Sterne zutrifft: „Er vermummt sich manchmal in einen bettelhaften plumpen Gesellen, aber dann plötzlich, wie die Fürsten inkognito, die wir auf dem Theater sehen, knöpft er den groben Oberrock auf und wir erblicken den strahlenden Stern.“ „Der Verfasser des Tristram Shandy“, sagt Heine (5,338), „zeigt uns die verborgendsten Tiefen der Seele, er öffnet eine Luke der Seele, erlaubt uns einen Blick in ihre Abgründe, Paradiese und Schmutzwinkel und lässt gleich die Gardine davor wieder fallen. Wir haben von vorn in das seltsame Theater hineingeschaut, Beleuchtung und Perspektive hat ihre Wirkung nicht verfehlt und indem wir das Unendliche geschaut zu haben meinen, ist unser Gefühl unendlich geworden, poetisch“. Seine genauere Bekanntschaft mit Sterne zeigen auch mehrere Anspielungen, die „Sentimental Journey,“ wird mehrmals citiert (4,59, 4,498). Während Heine am dritten Band seiner Reisebilder schrieb, liess er sich von seinem Freunde Moser die „Sentimental Journey“ schicken und erklärte den dritten Teil selbst für „eine Art sentimentaler Reise“ (3,199). Heine hat Sterne manchen Zug abgelauscht, obwohl grade bei grossen Dichtern wie Goethe und Heine die Wirkungen Sternes nicht so handgreiflich wahrzunehmen sind wie z. B. bei den gröberen Machern des 18. Jahrhunderts. Sterne war Heine vorangegangen in der schwierigen Kunst, gleichsam aufs Geratewohl zu schreiben, und auch die abspringende Manier, die um das Thema eine Fülle von Arabesken schlingt, war schon von Sterne virtuos ausgebildet worden. Heine ahmt ihm auch das Kunstmittel nach, den Gang der Erzählung an der spannendsten Stelle plötzlich abzubrechen, um nach einer längeren Abschweifung, die das Interesse nur stärker reizen soll, den Faden wieder geschickt aufzunehmen (3,187, 190, 4,495). Neben diesem überlegenen Spielen mit der Technik hat Heine mit Sterne den lachenden Humor gemein, aber auch den Cynismus. Sie führen als Dichter beide „die lachende Thräne“ im Wappen.

G o l d s m i t h ist Heine „der heitere Schilderer des

wirklichen Lebens (7,596), der die Herzensaktionen seiner Helden pragmatisch behandelt" (5,338). Auf offenbar genauer Kenntnis des „Vicar of Wakefield" beruht die Anspielung in den „Geständnissen" (6,30), wo Heine spottend den feudalistischen Baron von Eckstein mit dem Mr. Jenkinson, jener komischen Figur des „Vicar of Wakefield" vergleicht.

S h e r i d a n, der geniale Lustspieldichter, der Autor der „School for Scandal", für den Lord Byron eine so hohe Bewunderung hegte, wird von Heine nur als Politiker zusammen mit Burke (2,166, 5,59, 501, 7,288) genannt (7,288) und seine Grabstätte in Westminster erwähnt (5,72).

Den grossen schottischen Lyriker R o b e r t B u r n s hat der junge Heine kaum gekannt. Zenker behauptet zwar, (Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte 7,245) dass Heines achtes Traumbild von Burns „jolly beggars" die Anregung empfangen habe, einen wirklich schlagenden oder überzeugenden Beweis bringt er jedoch nicht, während R. M. Meyer (Vierteljahrschrift für deutsche Litteratur-Geschichte 5,56) wenigstens für die Figur des Mortimer „Hollins Liebesleben" von Arnim als Quelle nachweist. Burns war damals in Deutschland überhaupt noch sehr unbekannt[1]), sonst hätte gewiss nicht W. Schlegel irrtümlich Burns' Verse: „Had we never loved so blindly" usw., die Byron seiner „Bride of Abydos" als Motto vorgesetzt hatte, als Verse Byrons parodieren können. (Böcking 2,174.)

Von den grossen englischen Historikern des 18. Jahrhunderts kennt Heine H u m e (3,228) und G i b b o n (4,420). Robertson wird nirgends erwähnt.

W a l t e r S c o t t, der Schöpfer des historischen Romans, war für Heine wie für seine Zeit überhaupt der Lieblingsschriftsteller. In Deutschland wurde er wie Heine sagt gelesen „von der Gräfin bis zum Nähmädchen, vom Grafen bis zum Laufjungen" (7,576). Heine hat seiner Bewunderung für Sir Walter oft beredten Ausdruck gegeben. Er ist für

---

[1]) Goethe über Burns, Hempel 29,788 ff.

ihn der Restaurator des englischen Romans, indem er wieder das aristokratische Element in ihn einführte und mit dem demokratischen harmonisch verband (7,314—16). Scotts Romane geben nach Heines Meinung den Geist der englischen Geschichte weit treuer wieder als Hume's „History of England“ (3,228), und in dieser lebendigen dichterichen Wiederbelebung der heimischen Vergangenheit erblickt er Scotts Grösse (3,115). Heine nennt Scott den zweiten grossen Dichter Englands und seine Romane Meisterwerke (7,315).

In den englischen Fragmenten schränkt er jedoch dies Lob beträchtlich ein: nach seiner einseitigen Meinung hat der grosse Romantiker nicht nötig gehabt, sich in den Geist der Vergangenheit zu versetzen, um eine treue „fair-play“ Schilderung der Puritaner und Cavaliere der Cromwellperiode zu geben. Eine Umschau in den Betsälen Liverpools und Manchesters hätte ihm die Modelle für seine roundheads gegeben, wie die Salons der Grossstadt die Typen der Cavaliere. Scott, sagt er darum mit Uebertreibung, habe bloss seine Zeit abgeschrieben und ganz moderne Gestalten in alte Trachten gekleidet (3,445).

Heines Spott richtet sich besonders gegen die unberufenen Nachahmer Scotts in Deutschland. Satirisch bemerkt er, dass diese Autoren statt der Menschenkenntniss bloss Kleiderkenntnis bekunden, statt der innersten Natur der Menschen und Dinge nur ihre äussere Erscheinung und das Kostüm schildern (5,338). Rühmend aber hebt Heine Wilibald Alexis als den bedeutendsten unter den deutschen Nachahmern hervor (3,116). Nur den politischen Schriftsteller Scott, den Verfasser des „Life of Napoleon Buonaparte“ verwarf Heine gänzlich. Schon im zweiten Teil der „Reisebilder“ hatte er sein doppelsinniges „Vorurteil“ über Scotts angekündigtes Werk abgegeben. „Alle Verehrer Scotts“, heisst es da (3,115), „müssen für ihn zittern, denn ein solches Buch kann leicht der russische Feldzug jenes Ruhmes werden, den er mühsam erworben durch eine Reihe historischer Romane, die mehr durch ihr Thema als durch ihre poetische Kraft alle Herzen

Europas bewegt haben." Und als dies „in hungriger Geschwindigkeit, in bankrotter Begeisterung" entstandene Buch erschien (3,448)[1], „ce blasphème en douze volumes" (3,525), veröffentlichte er eine scharf absprechende Kritik, die mit einer masslosen Verherrlichung des Imperators schliesst (3,448—54). Vor allem tadelt er an Scott als eine Sünde wider den heiligen Geist den Versuch einer „Exculpation des englischen Ministeriums in betreff des Verbrechens von St. Helena." Auch Scott's Eintreten für den von Heine so bitter gehassten Herzog von Wellington (cf. 3,490) bringt ihn in Harnisch. „Besinge ihn immerhin, kaledonischer Barde, bankrottes Gespenst mit der bleiernen Harfe, deren Saiten von Spinnweb" (5,125).

In Heines eigner Produktion finden wir wenig einzelne Spuren von Scott's Einfluss. Den Künstler Heine hatte die „unübertrefflich ergiebige Form des Waverley" gefesselt (7,360). Im „Rabbi von Bacharach", zu dem Heine — wie es Scott's Art war — eingehende geschichtliche Vorstudien trieb, möchte man Scott's Vorbild in der Anlage erblicken. Gleich die meisterhafte Exposition und die Landschaftsschilderung erinnert an Scott.

Von den Dichtern der „Seeschule" wird Wordsworth in Heines Werken gar nicht erwähnt, von Coleridge nur „Christabel" bei der Uebersetzung des Mottos von Byrons „Fare the well" (2,516), Southey (7,593) nur wegen seiner Fehde mit Lord Byron.

Thomas Moore wird nur als politischer Schriftsteller genannt in der Kritik über: „The life of Thomas Reynolds" (7,362 u. 63), worin Heine Moore's „Memoirs of Lord Edward Fitzgerald" Unredlichkeit vorwirft. Ausserdem wird Th. Moore zusammen mit Scott als einziger Repräsentant der

---

[1]) Scott selbst nennt sein Werk in einem Brief an Goethe bescheiden: „a hasty and of course rather a tedious attempt to give an account of that remarkable person Napoleon"; cf. Bernays, Schriften 1,52. Ueber Goethes Stellung zu Scott's Napoleon siehe Bernays 1,81 ff. und Hempel 29,768 ff.

englischen Dichtung nach Lord Byron's Tode bezeichnet (an Christiani 24. Mai 1824, s. Deutsche Rundschau 1901, S. 427). Die einzige Erwähnung Shelley's bei Heine (3,304) setzt Kenntniss der „Adonais" voraus, der feierlichen Totenklage auf John Keats. Allerdings bezieht Heine die Charakteristik der Stanze 31 dieser Elegie, die auf Shelley selbst geht, fälschlich auf Lord Byron.

Von englischen Romantikern wird sonst noch erwähnt Matthew Lewis, der Verfasser des Schauerromans „The Monk." Heine findet ihn schwach im Vergleich mit E. Th. A. Hoffmanns „Elixieren des Teufels", die dasselbe Thema behandeln (7,595).

Leigh Hunt, der Dichter und Journalist, wird mehrmals als radikaler Revolutionär genannt (3,475, 5,126). Auch Hunt's pietätlose Byronbiographie war Heine bekannt. Er bezeichnet ihn darum brieflich als den Joh. Heinrich Voss von Byron mit Anspielung auf Vossens grobe Absage an seinen einstigen Freund, den Grafen Stolberg.[1])

Lady Sidney Morgan, die Verfasserin der geistvollen Reisewerke „France" und „Italy", die Byron's Bewunderung erregten, hat Heine für seine eigenen Reisebilder gelesen (3,266), Strodtmann 1[3]467.

Von Dichtern aus dem Zeitalter der Königin Victoria findet sich in Heines Werken kaum eine Spur. Disraeli's „Vivian Grey" (1827) wird erwähnt mit ein paar anderen

---

[1]) Vgl. den Brief an Cotta (vom 14. März 1828 aus München, nicht aus Lucca, wie J. Proelss „Das junge Deutschland" S. 140 angiebt): „Wenn Sie mir Hazlitts Werk über Napoleon für meine Rechnung von London kommen lassen wollen, würden Sie mich sehr verbinden. Es ist gewiss manches Schöne darin. W. Irvings „Columbus" nach den bekannten Auszügen zu urteilen, scheint schlecht zu sein. Hunts Leben Byrons hingegen ist sicher ebenso interessant wie Medwins Gespräche, und es wäre hübsch, wenn Sie uns auch von Hunt, der gleichsam der Joh. H. Voss von Byron ist, eine gute Uebersetzung gäben." (Ich verdanke die Kenntnis dieses Briefes der Freundlichkeit des Herrn Dr. Rommel in Stuttgart.)

Moderomanen, die das high life schildern (3,444). Aus späteren Jahren finden wir erwähnt den sensationellen sozialen Roman der Mrs. Beecher Stowe: „Uncle Tom's cabin“ (6,54, 56). Ihrem Landsman Washington Irving gesteht Heine Einfluss auf die Schilderungen der Harzreise zu[1]), gemeint sind wohl die 1824 erschienenen „Tales of a Traveller“.

Ein besonderes Verhältnis hat Heine zu den beiden grössten englischen Dichtern Shakespeare und Lord Byron. Shakespeare, zu dem er mehr in künstlerischem Verhältnis steht, hat er stets freudig und unbedingt verehrt, sein fast persönliches Verhältnis zu Lord Byron dagegen schwankt je nach der augenblicklichen Stimmung zwischen Sympathie und schroffster Abneigung.

Heine und Shakespeare.

Heines starke Antipathie gegen England kommt selbst in seinem Verhältnis zu Shakespeare halb humoristisch zum Ausdruck. Noch in der Einleitung zu seinem Buche „Shakespeares Mädchen und Frauen“ gesteht er: „Es wird mir flau zu Mute, wenn ich bedenke, dass er am Ende doch ein Engländer ist, und dem widerwärtigsten Volke angehört, das Gott in seinem Zorn erschaffen hat.“ (5,371). Natürlich darf man diese Aeusserung nicht zu ernst nehmen, es ist nur eine augenblickliche Grille, eine feuilletonistische Pointe, unter der seine Verehrung für Shakespeare im Ernst nie gelitten hat. Im Gegenteil ist ihm Shakespeare für das verhasste Nebelland „die geistige Sonne, die es verherrlicht mit ihrem holdesten Lichte. Alles, sagt er aus persönlicher Erinnerung, „mahnt uns dort an Shakespeare, und wie verklärt erscheinen uns dadurch die gewöhnlichsten Gegenstände. Ueberall umrauscht uns dort der Fittich seines Genius, aus jeder be-

---

[1]) cf. Strodtmann (1,393). Heine schreibt an Friederike Robert: „Das Hübscheste, was ich unterdessen schrieb, ist die Beschreibung einer Harzreise, die ich vorigen Herbst gemacht, eine Mischung von Naturschilderung, Witz, Poesie und Washington-Irving'scher Beobachtung.

deutenden Erscheinung grüsst uns sein klares Auge und bei grossartigen Vorfällen glauben wir ihn manchmal nicken zu sehen, leise nicken, leise und lächelnd" (5,375). Shakespeare's Dramen, die Heine mit jenem berühmten Goethischen Ausdruck[1]) für echte Poesie ein „weltliches Evangelium" nennt (5,371), waren ihm von Jugend auf bekannt. In Erinnerung an seinen Aufenthalt zu London, wo er aus Pietät gegen den grossen Dichter die durch ihn geweihten Stätten aufsuchte,[2]) sagt er: „Alle jene Orte, die ich besuchte, leben in seinen historischen Dramen ihr unsterbliches Leben und waren mir eben dadurch von frühester Jugend bekannt" (5,375). Diese erste Bekanntschaft mit Shakespeare wurde zunächst durch die unfertige Schlegelsche Uebersetzung vermittelt, später war Heine auch mit den englischen Originalen vollkommen vertraut. Von seiner genauen Kenntnis Shakespeares zeugen die ausserordentlich zahlreichen Citate, Anspielungen und Urteile über Shakespeare, ferner die Verwendung von Lieblingsfiguren wie Falstaff. Ich schalte hier gleich eine Übersicht über Heines Verwendung Shakespearischer Citate ein.

Heine citiert Shakespeare entweder wörtlich, diese Citate bilden jedoch nur eine kleine Gruppe, oder er parodiert Shakespeare, wie Byron im Don Juan, und erreicht damit eine komische Wirkung; zu diesem Zweck parodiert er ja auch gern Schillers Pathos.

Wörtlich citiert er z. B. einen Ausspruch Hamlets, wenn er von der Technik des französischen Malers Lessore sagt (4,46): „den Charakter der ganzen Behandlung bezeichnet Shakespeare mit den Worten: „the modesty of nature" (Hamlet 3, 2) oder auf einen Violinspieler die spöttischen Worte Portias anwendet (6,450): „da ihn der liebe Gott für einen Mann ausgiebt, will ich ihn dafür nehmen."[3])

---

[1]) Dichtung und Wahrheit Buch 13.

[2]) cf. auch 3,260.

[3]) Wörtliche Citate und Anspielungen finden wir ausserdem: 6,284 „Mitleid, das nackte Kindlein" (cf. Macbeth 1,7: pity, like a naked new-born babe...)

Lieber verwendet er Shakespearische Citate humoristisch.

Lears königliches Wort „every inch a king“ wird zwar 1,365 wörtlich citiert:

„Stattlich war er, würdevoll,
Von Gestalt und von Geberden,
Wen'ge glichen ihm auf Erden,
War ein König jeder Zoll.“

8,217 in München folgen sich die Stilarten der Jahrhunderte wie die Geisterreihe der Könige in Macbeth.

7,500 „take money in your pocket“,
Othello „put money in thy purse.“

8,298 „ein Pferd! ein Pferd! ein Königtum für ein Pferd!
Richard III „a horse! a horse! my kingdom for a horse!

8,298 „Wenn ich zu Pferde bin, so will ich schwören, ich liebe dich unendlich“ Henry. IV Teil I 4,2.

6,230 „für die Legitimisten aber ist dies Buch „wahrer Caviar“ (sc. Louis Blanc's Histoire de dix ans“).
Hamlet 2_8 „caviare to the general“.

1,404, 311: Er liest ihm Gedichte von Matzerath —
Ein Dolch ist jede Zeile!
Der arme Tyrann früh oder spat
Stirbt er vor Langeweile.“
Hamlet 3,2: „I will speak daggers to her, but use none.“

7,78: „Der Wahnsinn blieb derselbe, aber, um mit Polonius zu reden, es kam Methode hinein“, ebenso 6,46, 5,286.
Hamlet II 2: „Though this be madness, yet there is method in it.“

Weitere Anspielungen auf Hamlet 5,289, 290, 7,89.

4,224, 585 „Meinst du, weil du tugendhaft bist, sollte es auf dieser Erde keine angenehmen Torten und keinen süssen Sekt mehr geben“?

Wat you will II 3: „Dost thou think because thou art virtuous, there shall be no more cakes and ale?

Eine Anspielung auf „What you will“ (?) auch 8,232.

Anspielungen auf den Sommernachtstraum: 4,582, 6,540, 542, 4,388; auf den Sturm 5,162; Kaufmann von Venedig 2,121, 2,87—88, 4,72.

Aus Shakespeare entlehnt sind auch die Untertitel:

Atta Troll, ein Sommernachtstraum,
Deutschland, ein Wintermärchen.

Noch häufiger aber variiert und parodiert:

3,518: „jeder Zoll ein Lump."

4,311 von Wolfg. Menzel: „Jeder Backenknochen ein Kalmuck."

4,86 von Ludwig Philipp: „er erhob sich in dickster Majestät, jedes Pfund ein König."

7,390 von Venedey, der Heine in schlechten Versen angriff: „Jeder Vers ein Esel."

1,346 von einer Pariser Phryne: „eine Fürstin jeder Zoll, von der Hüfte bis zur Wade."

Besonders werden Hamlet's Worte gern parodisch verwendet, sein berühmter Ausspruch „frailty, thy name is woman" wird in komischer Weise auch auf Atta Trolls Mumma ausgedehnt, 2,418, „Ach, die Mumma ist ein Weib! Gebrechlichkeit ist ihr Name," oder parodiert zu: „Wehmut, dein Name ist Kattun" (3,247).

Das vielberufene „there are more things in heaven and earth" u. s. w. wird von Atta Troll fast wörtlich citiert:

2,413 „Bin fürwahr nicht abergläubisch,
Bin kein Faselbär, doch giebt es
Dinge zwischen Erd' und Himmel
Die dem Denker unerklärlich."

humoristisch parodiert: 3,397, „Wahrlich, es giebt Dinge zwischen Himmel und Erde, die nicht blos unsere Philosophen, sondern sogar die gewöhnlichsten Dummköpfe nicht begreifen" (cf. auch 4,98). Halbironisch wirken Vergleiche mit Hamlet; Veroneses Christus z. B. kommt ihm vor wie ein „Religionshamlet," der zu Magdalena sagt: „go to a nunnery" (3,283, cf. auch 1,414, 405). Rousseau als Hamlet Frankreichs mit der Klage: „Die Welt ist aus den Fugen getreten, weh, mir, dass ich sie wieder einrichten soll."

Hamlets Bekenntnis über seinen Vater: „he was a man, take him for all in all, I shall not look upon his like again," wird von Heine in Bezug auf einen schlechten Schriftsteller so variiert: „nehmt alles nur in allem, er war ein altes Weib, wir werden noch oft seines gleichen haben" (3,150).

Ein scharfer Wortwitz ist die Anspielung auf Macbeth 4,97: „die Stadt Hamburg ist eine gute Stadt, lauter solide Männer. Hier herrscht nicht der schändliche Macbeth, sondern hier herrscht Banko. Der Geist Bankos herrscht überall in diesem kleinen Freistaate“ u. s. w.

Falstaff ist eine Lieblingsfigur Heines, Anspielungen auf ihn sind sehr zahlreich, 3,261, 350, 419, 527, 5,385, 120. Komisch wirkt der Vergleich Liszts mit Falstaff:

1,427 „Es lebt der Franz und wird als Greis
Vom Ungarkriege Wunderdinge
Erzählen in der Enkel Kreis:
So lag ich und so führt ich meine Klinge.“

Der Verzweiflungsruf Richards III: „a horse! a horse! my kingdom for a horse!“ wird mehrmals parodiert:

1,256 „ein Bild! ein Bild! mein Pferd für'n gutes Bild!“
2,402, 403 „36 Könige jetzt für einen Regenschirm!
36 Könige für einen trocknen Schlafrock!“

Am frivolsten ist die durchgeführte Parodie auf „Romeo und Julia“ in den „Bädern von Lucca“ 3,330 ff.

Während seines Londoner Aufenthaltes besuchte Heine fleissig das berühmte Shakespeare-Theater zu Drury-Lane, wo damals der geniale Edmund Kean die Hauptrollen der Shakespearischen Dramen spielte. Heine hatte in seinem englischen Tagebuche „neben einer Kritik der weltwichtigsten Parlamentsredner des Tages“ auch über diese Shakespeare-Aufführungen seine Aufzeichnungen gemacht; leider ist das Tagebuch, wie er in den „Briefen über die französische Bühne“ mitteilt, mit vielen anderen Papieren verloren gegangen (4,629). In diesen geistvollen Briefen macht er an andrer Stelle die treffende Bemerkung, dass dramatische Meisterwerke erst durch die Interpretation eines grossen Schauspielers dem Verständniss ganz erschlossen werden. Für Shakespeare verdankt Heine diesen vollen Aufschluss dem Spiele Kean's, dessen Darstellung des Shylock er sehr lebendig charakterisiert (4,629). Was Kean's Begabung anlangt, so war er nach Heines Meinung „gar kein vielseitiger Schau-

spieler, er konnte zwar in vielerlei Rollen spielen, doch in diesen Rollen spielte er immer sich selber. Aber dadurch gab er uns immer eine erschütternde Wahrheit, und obgleich schon Jahre seitdem verflossen sind, sehe ich ihn doch noch immer vor mir stehen als Shylock, als Othello,[1]) Richard,[2]) Macbeth, und bei manchen dunklen Stellen dieser Shakespeareschen Stücke erschloss mir sein Spiel das volle Verständniss. Da gab's Modulationen in seiner Stimme, die ein ganzes Schreckenleben offenbarten; da gab es Lichter in seinem Auge, die einwärts alle Finsternisse einer Titanenseele beleuchteten; da gab es Plötzlichkeiten in der Bewegung der Hand, des Fusses, des Kopfes, die mehr sagten, als ein vierbändiger Kommentar von Franz Horn" (4,528).

Wie Heine sich als Dichter im Grunde seines Herzens bewundernd vor Goethe neigte und wenn er auch gelegentlich gegen den „klugen Kunstgreis" keck frondierte, doch nie Goethes Grösse und Überlegenheit bezweifelte, so hat er sich noch unbedingter vor Shakespeare gebeugt. Shakespeare ist ihm nicht nur der „britische Dichterkönig" (6,275), sondern schlechthin „der grösste aller Dichter" überhaupt (5,382). Heine huldigte den beiden Dichtern in dem berühmten Caput 18 des „Atta Troll," in jener phantastisch poetischen Schilderung der wilden Jagd, die mitternächtlich durch den Geisterhohlweg der Pyrenäen zieht:

„Auch der Helden des Gedankens
Sah ich manchen in dem Zuge,
Ich erkannte unsern Wolfgang
An dem heitern Glanz der Augen.
An des Mundes holdem Lächeln
Hab' ich auch erkannt den William,
Den die Puritaner gleichfalls
Einst verflucht. Auch dieser Sünder
Muss das wilde Heer begleiten
Nachts auf einem schwarzen Rappen . . ."

---

1) cf. 8,457. 2) 8,297.

Shakespeare war auch für Heine „William, Stern der schönsten Höhe,“ wie einst Goethe dankbar den grossen Briten genannt.

Schon früh erblickt er in Shakespeare den unerreichten Meister im Drama, an dem er andere Dichter misst. Bei Grabbe z. B., der für ihn unter unsern Dramatikern die meiste Verwandtschaft mit Shakespeare hat, erkennt Heine zwar „dieselben Plötzlichkeiten, dieselben Naturlaute, womit uns Shakespeare erschreckt, erschüttert, entzückt,“ aber er nennt ebenda (7,469) diesen Grabbe mit Anspielung auf Voltaire's „sauvage ivre“ „leider mit doppeltem Rechte einen betrunkenen Shakespeare“. Auch Immermann, der in seinen dramatischen Erstlingen (dem Thal von Ronceval, Edwin u s. w.) noch in äusserlicher Nachahmung Shakespeare's befangen war, vergleicht Heine mit dem grossen Vorbild. Er schreibt dem Freunde (Strodtmann, Heines Werke 19,81) „Sie haben das mit Shakespeare gemein, dass Sie die ganze Welt in sich aufgenommen, und wenn Ihre Poesien einen Fehler haben, so besteht er darin, dass Sie Ihren grossen Reichtum nicht zu konzentrieren wissen, Shakespeare versteht das besser und deshalb ist er Shakespeare.“

Heine selbst strebte ja auch in jüngeren Jahren mit den trotz poetischer Einzelschönheiten im Ganzen verfehlten Jugenddramen „Almansor“ und „Ratcliff“ nach dem Kranze des Dramatikers. Aber es fehlte ihm die energische Kraft zu geschlossenen, dramatischen Kompositionen, und er erkannte mit klarer Selbsterkenntniss die Grenzen seines Könnens. Halb humoristisch, halb resigniert bekennt er 1824 seinem Freunde Moser (Strodtmann 19,172): „Mit Shakespeare kann ich gar nicht behaglich umgehen, ich fühle nur zu sehr, dass ich nicht seinesgleichen bin, er ist der allgewaltige Minister und ich bin ein blosser Hofrath, und es ist mir, als ob er mich jeden Augenblick absetzen könnte.“

Während aber Heines Sprache im „Almansor“ ganz undramatisch lyrisch war, bemerken wir im „Ratcliff“ Shakespeare's Einfluss in der dramatischeren Diction, und jene

Szene des „Ratcliff“ (2,320), die in der Diebsspelunke spielt, wo Tom, der Diebshehler und ehemalige Dieb, seinem Jungen das Vaterunser abhört und gleich darauf den schlafenden Gaunern das Geld aus der Tasche stiehlt, hat fast Shakespearischen Wurf.

Zusammenhängend hat sich Heine über Shakespeare geäussert in der Einleitung seines Buches: „Shakespeares Mädchen und Frauen“. Ausserdem finden wir in seinen übrigen Werken manche geistreiche Bemerkung über Shakespeare's Wesen, über seinen Unterschied von den Dichtern der Antike, seine Originalität, sein Genie, seinen Stil. Nach diesen Gesichtspunkten wollen wir Heines Aeusserungen über Shakespeare gruppieren, sie zeugen von seiner unbegrenzten Verehrung und seinem feinen Verständniss für Shakespeare's Genius.

Es ist bekanntlich eine Lieblingsvorstellung in Heines Welt- und Menschenauffassung, dass ihm die ganze Menschheit ohne Rücksicht auf Nationalität und Religion in zwei grosse Gruppen zerfällt, in welt- und kunstfeindliche „Nazarener“ und lebens- und kunstfrohe „Hellenen“. Dieser Auffassung hat er sehr oft Ausdruck gegeben, noch in seinem ergreifenden letzten Gedicht „für die Mouche“ (2,45), das kurz vor seinem Tode entstand, berührt er dieses Thema. Dem Dichter träumt, er liege in milder Sommernacht tot in einem Marmorsarkophage, dessen Seitenflächen „viel basrelief gemeisselte Gestalten“ in seltsamer Gruppierung zieren. Die bunte Götterwelt des Olympus kontrastiert hier gar seltsam mit alttestamentlichen Gestalten und um das Wunderbare noch zu erhöhen, beleben sich plötzlich diese Marmorschemen und fangen an zu disputieren. Symbolisch hat Heine hier die „grell gepaarten“ Gegensätze andeuten wollen, die sich in seiner eigenen Seele unversöhnlich befehdeten, „des Griechen Lustsinn und den Gottgedanken Judäas.“ Von diesem Kampfe prophezeit er in seinem Schwanenliede:

„O dieser Streit wird enden nimmermehr,
Stets wird die Wahrheit hadern mit dem Schönen,

Stets wird geschieden sein der Menschheit Heer
In zwei Partein: Barbaren und Hellenen."

Dieser Gegensatz reicht bis in Heines Jugend zurück, wir finden ihn schon in den „Göttern Griechenlands" im Nordseecyclus (1,87), am ausführlichsten hat er ihn behandelt in dem bösen Buche über Börne (7,24 ff., auch 4,423). Auch in der Einleitung zu den Charakteristiken der Shakespearischen Frauengestalten berührt er den Kontrast dieser Weltanschauungen. Shakespeare und die Menschen des Elisabethanischen Zeitalters, des „merry old England" sind ihm „Hellenen", die späteren Puritaner „Nazarener," beides Vertreter „zweier ganz heterogener Weltanschauungen, wovon die eine dem dürren Boden Judäas, die andere dem blühenden Griechenland entsprossen ist" (5,373). In Shakespeare aber findet Heine diese beiden sonst unversöhnlichen Weltanschauüngen harmonisch geeint. Shakespeare ist ihm einerseits der Renaissancedichter, „dessen Geist ganz getränkt von blühender Götterlust in jedem Worte das freudigste Heidentum atmet, ein Bekenner des Lebens, der dem Glauben des Todes heimlich abhold und in den süsesten Schauern alter Heldenkraft schwelgend, von den traurigen Seligkeiten der Demut und der Entsagung und der Kopfhängerei nichts wissen will" (5,386), anderseits findet er neben diesem Hellenismus in ihm auch die Erhabenheit der Bibel. Shakespeare ist ihm darum „zu gleicher Zeit Jude und Grieche, oder vielmehr beide Elemente, der Spiritualismus und die Kunst, haben sich in ihm versöhnungsvoll durchdrungen und zu einem höheren Ganzen entfaltet" (7,53). An Shakespeare's Wesen rühmt Heine die „weitblickende Milde" (5,411). Auch in der Einleitung zum Don Quixote sagt Heine von dem Dichtertriumvirat Shakespeare, Cervantes und Goethe unter Anwendung eines Hamletschen Wortes: „Diese Namen halten zusammen wie durch ein geheimes Band, Es strahlt ein verwandter Geist aus ihren Schöpfungen, es weht darin eine ewige Milde wie der Atem Gottes, es blüht darin „die Bescheidenheit der Natur."[1])

[1]) Hamlet 3,2 „the modesty of nature".

Shakespeare zu kritisieren hält Heine für eine sehr missliche Sache, „da uns aus seinen Werken beständig die schärfste Kritik unserer eigenen Gedanken und Handlungen entgegen lacht (5,440).

Heine betrachtet Shakespeare als den Gründer des modernen Theaters und ist wie Goethe („Shakespeare und kein Ende“) der Ansicht, dass ihn von den antiken Dichtern dem innersten Wesen nach eine grosse Kluft trennt. „Den griechischen Dichtern,“ sagt Heine (7,163), „war es meist darum zu thun, Handlungen und Leidenschaften zu entwickeln. Der Charakterzeichnung konnten sie füglich entbehren, da ihre Helden meistens bekannte Heroen, Götter und dergleichen stehende Charaktere waren. Dies ging hervor aus der Entstehung ihres Theaters. Priester und Epiker hatten lange schon voraus die Konture der Heldencharaktere dem Dramatiker vorgezeichnet. Anders ist es bei unserm modernen Theater. Charakterschilderung ist da die Hauptsache.“

Bei dem „grossen William Shakespeare“ findet Heine alle drei Arten der dramatischen Aktion: die Handlungs-, Leidenschafts- und Charaktertragödie vereinigt. „Er kann daher als Gründer des modernen Theaters angesehen werden und bleibt unser grosses, freilich unerreichbares Muster“ 7,164).

Was Shakespeare von der Antike unterscheidet, hat Heine klar erkannt. Bei der Besprechung von „Troilus und Cressida“ in den Shakespeare-Charakteristiken kommt er auf diesen Unterschied zu sprechen. Schon Goethe hatte 1824 diese eigentümlichste Schöpfung Shakespeare's als „Meisterwerk“ bezeichnet, als eine glückliche Umformung, Umsetzung jenes grossen homerischen Werkes ins Romantisch-Dramatische (an Zelter 3,447). Heine betont mit Nachdruck, dass Shakespeare nicht in erster Hinsicht nach Schönheit strebe, sondern nach Wahrheit und eine Entwicklung individueller, gemischter Charaktere geben wolle. „Während die klassischen Dichter der Griechen nach erhabenster Verklärung der Wirk-

lichkeit streben, und sich zur Idealität emporschwingen, dringt unser moderner Tragiker mehr in die Tiefe der Dinge; er gräbt mit scharfgewetzter Geistesschaufel in den stillen Boden der Erscheinungen und entblösst vor unseren Augen ihre verborgenen Wurzeln. Im Gegensatz zu den antiken Tragikern, die wie die antiken Bildhauer nur nach Schönheit und Adel rangen, und auf Kosten des Gehaltes die Form verherrlichten, richtete Shakespeare sein Augenmerk zunächst auf Wahrheit und Inhalt, daher seine Meisterschaft der Charakteristik (5,392). Shakespeare allein enthält für Heine mehr Poesie, als alle griechischen Poeten, mit Ausnahme des Aristophanes. Seine Dramen haben wie die Werke Homers etwas Ewiges, Unwandelbares, da das Menschliche zu allen Zeiten dasselbe bleibt (7,412).

Während in der antiken Tragödie die strengste Stileinheit herrschte, finden wir bei Shakespeare wie im wirklichen Leben selbst die Kontraste grell nebeneinander gestellt, eine Mischung von Scherz und Ernst, tiefer Tragik und lachendem Humor. Heine giebt eine psychologische Erklärung dieser Eigentümlichkeit Shakespeares wie des romantischen Dramas überhaupt. „Das Leben," sagt er (3,166), „ist im Grunde so fatal ernsthaft, dass es nicht zu ertragen wäre ohne solche Verbindung des Pathetischen mit dem Komischen. Das wissen unsere Poeten. Die grauenhaftesten Bilder des menschlichen Wahnsinns zeigt uns Aristophanes nur im lachenden Spiegel des Witzes, den grossen Denkerschmerz, der seine eigene Nichtigkeit begreift, wagt Goethe nur in den Knittelversen eines Puppenspiels auszusprechen und die tödlichste Klage über den Jammer der Welt legt Shakespeare in den Mund eines Narren, während er dessen Schellenkappe ängstlich schüttelt." Denselben Gedanken spricht er brieflich mit einer bezeichnenden Steigerung aus (Aus Varnhagens Nachlass S. 154). „Das Ungeheuerste, das Entsetzlichste, das Schaudervollste, wenn es nicht unpoetisch werden soll, kann man nur in dem buntscheckigen Gewande des Lächerlichen darstellen, gleichsam versöhnend. — Darum hat auch Shakespeare das

Grässlichste im Lear durch den Narren sagen lassen, darum hat auch Goethe zu dem furchtbarsten Stoffe, zum Faust, die Puppenspielform gewählt, darum hat auch der noch grössere Poet, nämlich unser Herrgott, allen Schreckensszenen dieses Lebens eine gute Dosis Spasshaftigkeit beigemischt."

Über Shakespeares Originalität gegenüber seinen Zeitgenossen hat Heine sehr treffende Bemerkungen gemacht. Seine Ansicht von der Originalität eines Dichters stimmt vollkommen mit dem Bekenntnis Goethes überein, dass dem Dichter die ganze Natur gehört nebst allem, was Vor- und Mitwelt geleistet, wenn er uns nur durch die Aneignung fremder Schätze ein grosses Kunstwerk giebt."[1]) Heines Ansicht ist ebenso liberal, für ihn giebt es in der Kunst kein 6. Gebot, „der Dichter darf überall zugreifen, wo er Material zu seinen Werken findet, und selbst ganze Säulen mit ausgemeisselten Kapitälern darf er sich zueignen, wenn nur der Tempel herrlich ist, den er damit stützt. Dieses hat Goethe sehr gut verstanden, und vor ihm sogar Shakespeare." Heine war über Shakespeare und seine Zeitgenossen gut unterrichtet. Er kannte Dodsleys 1744 erschienene Sammlung: „A select collection of old plays." Ob er wirklich die ganze „Collection" (12 Bde.) gelesen hat, lässt sich nicht mit Bestimmtheit sagen, aber sein sicheres Urtheil über den Stil und die Sprache dieser Vorläufer und Zeitgenossen Shakespeares zeugt von eingehender Lektüre.[2]) In dieser Sammlung befinden sich u. a. Werke von Marlowe, Dekker, Heywood, Dichtern, die nach Heines Urteil „in Sprache und Manier ihrem grossen Zeitgenossen so ähnlich waren und nur seinen Tiefblick und Schönheitssinn, seine furchtbare und lächelnde Grazie, seine offenbarende Natursendung entbehrten" (5,480). Ferner kannte und rühmte Heine Tiecks Bemühungen, das historische Verständnis Shakespeares zu för-

[1]) Goethes Unterhaltungen mit Kanzler Müller S. 162, 165. Erinnert sei auch an das Wort: „Je prends mon bien où je le trouve"; Molière sagte: „reprends".

[2]) 5 384, 480.

dern durch die Übersetzungen vorshakespearischer Stücke, die er in den beiden Sammelwerken: „Altenglisches Theater“ und „Shakespeares Vorschule“ veröffentlichte. Auch die Abschnitte über Shakespeare und seine Zeitgenossen in W. Schlegels „Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur,“ denen Heine leichtfertiger Weise „frivolen Dilettantismus“ vorwirft, waren ihm wohlbekannt (5,383). Aus diesen Werken und eignem Studium Shakespeares konnte er sich ein Urteil bilden über das, was Shakespeare mit seinen Zeitgenossen gemein hat, und worin seine eigentümliche Grösse ihnen gegenüber besteht. „Shakespeare,“ sagt er (7,429), „hat die dramatische Form von den Zeitgenossen, den Stoff seiner Dramen hat er immer bis ins Detail entlehnt, sogar die rohen Umrisse — wie die ersten Ausmeisselungen des Bildhauers — behält er. Wie Homer nicht allein die Ilias gemacht, hat auch Shakespeare nicht allein seine Tragödien geliefert, er gab nur den Geist, der die Vorarbeiten beseelte.“

Aehnlich heisst es in der „Einleitung zum Don Quichote“, wo Heine wie vor ihm W. Schlegel die spanischen und englischen Dichter des 16. Jahrhunderts und ihre beiden Gipfel Cervantes und Shakespeare vergleicht: „Wie die spanischen Dichter unter den Philippen, so haben auch die englischen unter der Elisabeth eine gewisse Familienähnlichkeit und weder Shakespeare noch Cervantes können auf Originalität in unserem Sinne Anspruch machen. Sie unterscheiden sich von ihren Zeitgenossen keineswegs durch besonderes Fühlen und Denken oder besondere Darstellungsart, sondern nur durch bedeutendere Tiefe, Innigkeit, Zärte und Kraft, ihre Dichtungen sind mehr durchdrungen vom Aether der Poesie“ (7,312).

An dem Künstler Shakespeare bewunderte Heine, dass er wie Homer oder Goethe jede Person, wo sie vorkommt, als Hauptperson behandelt und darum eine so wunderbare Vollendung der kleinsten Figuren erreicht (5,327). Von Shakespeare’s Technik rühmt Heine besonders die Kunst des Exponirens, worauf vor ihm schon William Hazlitt in

seinen „Charakters of Shakespeare's plays" (1817), die Heine kannte, hingewiesen hatte. In jeder Exposition Shakepeare's findet Heine schon „eine hinreichend motivierte Handlung" (7,162). „Die Expositionen," sagt er (5,440), „sind überhaupt in Shakespeare's Tragödien bewunderungswürdig. Durch diese ersten Eingangsszenen werden wir schon gleich aus unseren Werkeltagsgefühlen und Zunftgedanken herausgerissen und in die Mitte jener ungeheuern Begebenheiten versetzt, womit der Dichter unsere Seelen erschüttern und reinigen will. So eröffnet sich die Tragödie des Macbeth mit der Begegnung der Hexen und der weissagende Spruch derselben unterjocht nicht blos das Herz des schottisehen Feldherrn, den wir siegestrunken auftreten sehen, sondern auch unser eigenes Zuschauerherz, das jetzt nicht mehr los kann, bis alles erfüllt und beendigt ist. Wie in „Macbeth" das wüste, sinnbetäubende Grauen der blutigen Zauberwelt schon im Beginn uns erfasst, so überfröstelt uns der Schauer des bleichen Geisterreichs bereits in den ersten Szenen des „Hamlet," und wir können uns hier nicht loswinden von den gespenstischen Nachtgefühlen, von dem Alpdrücken der unheimlichsten Ängste, bis alles vollbracht, bis Dänemarks Luft, die von Menschenfäulnis geschwängert war, wieder ganz gereinigt ist."

Shakespeares Stil, wo er erhaben wird, erinnert Heine an die Bibel: „Nur bei einem einzigen Schriftsteller finde ich etwas, was an jenen unmittelbaren Stil der Bibel erinnert. Das ist Shakespeare. Auch bei ihm tritt das Wort manchmal in seiner schauerlichen Nacktheit hervor, die uns erschreckt und erschüttert. In den Shakespeareschen Werken sehen wir manchmal die leibhaftige Wahrheit ohne Kunstgewand. Aber das geschieht nur in einzelnen Momenten, der Genius der Kunst, vielleicht seine Ohnmacht fühlend, überliess hier der Natur sein Amt auf einige Augenblicke, und behauptet hernach um so eifersüchtiger seine Herrschaft in der plastischen Gestaltung und in der witzigen Verknüpfung des Dramas" (7,52).

Heine bewunderte an Shakespeare nicht nur die künst-

lerische Grösse, sondern auch die Kraft, rechtzeitig im Schaffen aufzuhören, nachdem er das Höchste geleistet, eine Entsagung, die viele unserer Dichter (man denke an Klopstock, Gleim, Tieck, Rückert u. a.) zu ihrem Schaden nicht über sich vermochten. „Ein Künstler, der nur Talent hat, behält bis an sein Lebensende den Trieb, dieses Talent auszuüben, der Ehrgeiz stachelt ihn, er fühlt, dass er sich beständig vervollkommnet und es drängt ihn, das Höchste zu erstreben. Der Genius aber hat das Höchste bereits geleistet, er ist zufrieden, er verachtet die Welt und den kleinen Ehrgeiz und geht nach Hause, nach Stratford am Avon, wie William Shakespeare" (4,334). Wie gern Heine über Shakespeare's Wesen nachsann, zeigen uns die Aeusserungen, die uns Meissner in seinen hier gewiss zuverlässigen „Erinnerungen" erhalten hat (Seite 63). Heine sprach ihm gegenüber seine Verwunderung aus, dass Shakespeare bei so ungeheurer Produktivität überhaupt ein höheres Alter erreichen konnte, da schon die Reproduktion seiner Dramen bei grossen Schauspielern eine alles aufwühlende Erschütterung zurücklasse, weshalb Garrick nur dreimal im Jahre den Richard spielen wollte. „Wie noch ganz anders aufreibend — meint Heine — mussten die Geistesprozesse sein, die zur Schöpfung eines solchen Dramas führten! Im Phlegma und in der Ruhe schreibt selbst der Pfuscher nichts, wie musste erst die grosse Seele vibrieren und klingen, sich ausdehnen und rauschen, die einen Hamlet, einen Lear, eine Lady Macbeth aus sich hervorsteigen liess! Ja, Shakespeare sogar litt pathologisch unter den Werken, die er schrieb. Sein Scheitel wurde frühzeitig kahl,[1]) und ich weiss nicht mehr welcher Zeitgenosse von ihm schreibt, dass seine Kniee oft unter ihm schwankten. Wem ist es nicht aufgefallen, wie die Farben dieses Dichters auch immer düsterer werden, bis sie im „Timon von Athen" und in „Mass für Mass", den ganz späten Dramen des Dichters, eine brennende Glut, aber

---

[1]) Elze: Shakespeare S. 277.

auch eine beinahe unheimliche Tiefe erlangen. Welch ein furchtbarer Weg von der Komödie der Irrungen und der sonnigen Liebestragödie Romeos zu den obengenannten Werken! Wer wagt hier noch vom heitern, vom süssen[1]) William zu reden!“

Für Heines unbedingte Verehrung Shakespeare's hat uns auch Camille Selden, die „Mouche“ seiner letzten Gedichte, in ihren Memoiren eine launige Äusserung erhalten: „Les derniers jours de Henri Heine“, Seite 28, heisst es von Shakespeare: „Heine ne parlait de lui qu' avec le plus profond enthousiasme. Vois-tu, me disait-il, le bon dieu a naturellement droit à la première place, mais la seconde appartient certainement à Shakespeare.“

Im Zusammenhang hat Heine sich mit Shakespeare beschäftigt in dem 1839 erschienenen Buche: „Shakespeares Mädchen und Frauen.“ Das Original ist ein stattlicher Oktavband, geschmückt mit sehr stilisierten und grösstenteils recht flachen Stahlstichen Shakespearischer Frauengestalten nach Gemälden englischer Künstler. Der französische Buchhändler Delloye veranstaltete in Paris eine Ausgabe von Stichen der Shakespearischen Frauen, die bereits in England erschienen waren, und wünschte sie auch mit erläuterndem Text für das deutsche Publikum herauszugeben. Heine erklärte sich bereit, diese Erläuterungen zu schreiben; seine zum Teil rein egoistischen Beweggründe zeigt ein Brief vom Juli 1838 an seinen Verleger Campe: „Um der deutschen Ausgabe einen besonderen Reiz zu geben, wollte er (Delloye) sie auch mit einigen Bogen Text von einem grossen Autor begleiten. Ich fand mich dazu bereit, ihm zu diesem Zweck einige Bogen zu schreiben, aus wichtigen Gründen, wozu z. B. gehört, dass man sich im entgegengesetzten Falle an

---

[1]) „sweet“ war ein stehendes Epitheton Shakespeares seit 1601, in dem „Return from Parnassus“ heisst es zuerst: „sweet master Shakespeare.“ Ben Jonson nennt ihn „Sweet swan of Avon“ und „my gentle Shakespeare.“ Milton im Allegro: „our sweetest Shakespeare, Fancys child“ u. s. w.

Ludwig Tieck gewandt hätte. Die Arbeit ist fertig und da ich in einem Guss diktierte, liegt eine grössere Menge Manuskript, als ich beabsichtigte, nämlich etwa sieben Druckbogen bereit, unter uns gesagt, kein Meisterstück, aber immer gut genug für den Zweck." Das Manuskript wuchs ihm jedoch unter der Hand auf zehn grosse Bogen an, sein Urteil über diese Arbeit lautete später auch günstiger; er hoffte, dass das Buch bei dem deutschen Publikum eine gute Aufnahme finden werde, weil es „ein anständiges Ganze bilde und aus einem schönen Guss bestehe". Diese Rücksicht auf das deutsche Durchschnittspublikum blickt mitunter aus dem Werke — nicht gerade zu seinem Vorteil — hervor. Heine litt damals an einem Augenübel, das ihn nötigte, das Buch zu diktieren, er tat dies sehr ungern, denn er meinte, dass „die prägnante Kürze und farbige Klarheit des Stils" dabei verloren gehe. (Strodtmann 20,186.) Wiewohl Heine von Jugend auf mit Shakespeares Werken vertraut war, las er sie für die übernommene Arbeit gewissenhaft noch einmal im Original und zwar in der Steevensschen[1]) Prachtausgabe (1766) unter aufmerksamer Vergleichung des Originals mit der Schlegel-Tieckschen Uebersetzung (5,391). In einem Briefe an Gutzkow (23. Aug. 1838) bemerkt er: „Ich suche meinen Geist für die Zukunft zu befruchten, unlängst las ich den ganzen Shakespeare und jetzt, hier am Meere, lese ich die Bibel." Heine erhielt von Delloye für das Buch das recht ansehnliche Honorar von 4000 fr. Es erschien bei Brockhaus und Avenarius in Leipzig in Antiqua gedruckt, aber entstellt durch hässliche Druckfehler. Noch zu Heines Lebzeiten war der Vorrat erschöpft; Heine schreibt 1854 an Campe: „Das Buch ist ganz vergriffen, es kann nicht mehr wieder neu aufgeleget werden, weil die Stahlplatten der Bilder untergegangen." Heine selbst konnte sein Buch 1855 nicht mehr im Buchhandel bekommen, in einem Briefe an seine Mutter bemerkt er: „Wenn Lottchen (Heines Schwester) noch in Hamburg

---

[1]) Reminiscenz auch 5,817.

ist und etwa zufällig mein Buch: „Shakespeares Mädchen und Frauen" besitzt, so bitte ich sie, es mir mitzubringen, kann es hier nicht mehr haben." (Embden, Heines Familienleben 280). Ich verdanke die Benutzung des Originals der Güte des Herrn Prof. Elster in Marburg.

Heines Buch zerfällt in drei auch äusserlich getrennte Teile. Die Einleitung handelt über Shakespeare's Nachleben in England und seine Aufnahme in Deutschland, der zweite Teil giebt die Charakteristiken Shakespearischer Frauengestalten, der dritte Teil handelt über Shakespeare in Frankreich.

I.

Die Einleitung ist klar disponiert. Heine vergleicht die Renaissanceperiode der Elisabeth mit dem kunstfeindlichen Puritanismus der Revolutionszeit, wo man aus asketischem Glaubenseifer und republikanischem Fanatismus gegen die Bühne wütete, so dass durch die langjährige Schliessung sämtlicher Theater die unmittelbare Shakespeare-Tradition nach Heines Ansicht völlig vernichtet wurde, was ja heute für sehr übertrieben gelten muss. Der Contrast zwischen Elisabeth- und Cromwellzeit führt Heine auf sein Lieblingsthema: Nazarener und Hellenen. Ein Repräsentant des fanatischen, kunstfeindlichen Puritanismus ist ihm der Pamphletist Prynne, dessen „Histriomastix" (1633) Heine erwähnt (5,373) und aus dem er in den „Briefen über die französische Bühne" die zelotische Diatribe gegen das englische Theater im Original citiert (4,520).

Während seines Londoner Aufenthaltes (1827) hatte Heine Gelegenheit, im Parlamente Shakespeare's Werke nicht ihrer politischen, sondern historischen Bedeutung wegen citieren zu hören. An diese persönliche Erinnerung anknüpfend, rühmt er Shakespeare als den grossen Historiker, der uns in seinen Dramen die hervorragenden Persönlichkeiten der Geschichte Englands und des Altertums so lebendig heraufzube-

schwören weiss[1]). In dieser Bewunderung des Historikers Shakespeare war ihm Herder genial vorangegangen in den „Blättern von deutscher Art und Kunst". Hier hatte er in seiner anglühenden Art Shakespeare vorzüglich als weltgeschichtlichen Dichter gefeiert[2]). Und ähnlich wie Herder verteidigt auch Heine — allerdings etwas phrasenhaft — Shakespeare gegen den Vorwurf der Formlosigkeit. Die Treue und Wahrheit, die Shakespeare in der Geschichte bekundet, offenbart er auch innerhalb der Natur. Shakespeare ist nach Heines schönem Wort der Dichter „der die Wahrheit der Natur in jedem Worte atmet" (5,478). Heine streift dann in seiner Einleitung flüchtig die dürftigen Nachrichten über Shakespeare's Leben; er tadelt die Neugier, nach Notizen über die wirklichen Lebensverhältnisse des Dichters zu forschen, da, wie er sagt (5,379), „die Grösse der äusseren Ereignisse in keinem Verhältnisse steht zu der Grösse der Schöpfungen, die dadurch hervorgerufen wurden". Witzig geht er, ohne ihre Namen zu erwähnen, über Leute wie Fuller, Ward, Aubrey, Rowe weg; was sie über Shakespeare mitgeteilt haben, sind ihm „unbewiesene läppische Sagen und Fabeln, die in der Litteraturgeschichte ein altes Weib dem andern nachklatscht". Wenn der Folklorist Aubrey (um 1680) u. a. berichtet, dass Shakespeare Metzger geworden sei und dass, wenn er ein Kalb schlachtete „he would do it in a high style and make a speech[3]), so macht Heine dazu die beissende Bemerkung: „Da soll er bei seinem Vater, welcher Metzger gewesen, selber die Ochsen abgeschlachtet haben. Diese letzteren waren vielleicht die Ahnen jener englischen Kommentatoren, die wahrscheinlich aus Nachgroll ihm überall Un-

---

[1]) Zwar muss man sich hüten, Shakespeare als Historiker im eigentlichen Sinne zu betrachten. Er ist durchaus nicht geschichtstreu, weder in den Historien noch in den Römerdramen. Schon in seinen Quellen, den Chroniken von Holinshead und Hall, waren historische Persönlichkeiten, z. B. Richard III, sagenhaft umgestaltet.

[2]) Deutsche Litteraturdenkmale 40/41, S. 75. Suphan, Bd. 5.

[3]) Ingleby: Century of Praise, 328.

wissenheit und Kunstfehler nachwiesen". Gegenüber diesen dürftigen Notizen aus dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts weist Heine auf Shakespeare's Sonette [1]) hin als auf authentische Urkunden über seine Lebensverhältnisse; er geht aber an diesen noch heute nicht völlig aufgeklärten autobiographischen Denkmälern vorbei „wegen der tiefen menschlichen Misere, die sich darin offenbart". Heine denkt hier wohl besonders an die weltschmerzlichen Sonette 66 und 110-12, in denen Shakespeare das Schicksal anklagt „that did not better for my life provide".

Wilhelm Schlegel hatte in seinen Wiener „Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur" zuerst auf die biographische Bedeutung der Sonette hingewiesen, die bis dahin für Shakespeare's Leben kaum beachtet worden waren. (Böcking 6,174, 7,38.) Von allen englischen Kommentatoren lässt Heine nur William Hazlitt gelten, den er (5,382) charakterisiert als „einen Geist, ebenso glänzend wie tief, eine Mischung von Diderot und Börne [2]), flammende Begeisterung für die Revolution neben dem glühendsten Kunstsinn, immer sprudelnd von Verve und Esprit". William Hazlitt hatte 1817 seine „Characters of Shakespeare's plays" erscheinen lassen; sie gehören zum Besten, was die englische ästhetische Kritik über Shakespeare hervorgebracht hat. Heines eigene Charakteristiken enthalten einige Anklänge an Hazlitt. Heine citiert einmal eine Aeusserung Hazlitts — ohne dessen Namen zu nennen — über Shakespeares historische Treue. „Seine Königscharaktere — heisst es 5,427 von Shakespeare — sind immer so wahr gezeichnet, dass man, wie ein englischer Schriftsteller bemerkt, manchmal meinen sollte, er sei während seines ganzen Lebens der Kanzler des Königs gewesen, den er in irgend einem Drama agieren lässt". Diese Bemerkung findet sich in Hazlitt's Charakteristik Heinrichs VIII. (S. 171): „As it is, he has represented such persons to the life — his

---

[1]) 5,884 Citat aus Sonett 94.
8,341 die Sonette erwähnt.

[2]) Derselbe Vergleich auch 7,107 f.

plays are in this respect the glass of history, he has done them the same justice as if he had been a privy councillor all his life, and in each successive reign". Auch Heines Urteil über den Charakter Heinrichs VIII.[1]), wie eine Aeusserung über die Hexen in „Macbeth"[2]), deren ursprünglich „walkürischen" Charakter Heine mit Recht betont[3]), zeigen deutliche Anklänge an Hazlitt. Heine musste sich naturgemäss als Geistesverwandter zu dem revolutionären Freidenker Hazlitt hingezogen fühlen, mit dem er sich auch in der Bewunderung der französischen Revolution und dem Napoleonkultus berührte. Heine kannte Hazlitt's 1827 erschienenes „Life of Napoleon", das ganz im Gegensatz zu Scott's „Leben Napoleons" voll Bewunderung für den Imperator, den Repräsentanten der französischen Revolution ist. Von anderen englischen Kritikern erwähnt Heine Dr. Samuel Johnson, der 1765 allein, 1773 zusammen mit Steevens eine Shakespeare-Ausgabe veranstaltete und in der Vorrede seiner selbständigen Ausgabe Addison für einen grösseren Tragiker als Shakespeare erklärte. Gegen diesen Mann, den Verfasser der „Lives of the most eminent poets" hegt Heine eine ganz besondere Antipathie, er ist für ihn „der John Bull der Gelehrsamkeit" (5,383), über den er gern seine Glossen macht (5,431). Schon in Schlegels Horenaufsatz über Shakespeares „Romeo und Julia" (1797), der ja zum grössten Teil von der Hand der geistreichen Caroline herrührt, war Johnson wegen seiner „dickhäutigen Fühllosigkeit", die er in der thörichten Beurteilung von Romeo und Julia bewiesen, verspottet worden. Johnson in der pedantischen Ansicht von der sogenannten poetischen Gerechtigkeit befangen, meinte, Shakespeare habe in diesem Stück ein Beispiel der bestraften Heuchelei geben wollen. Auch in Schlegels Vorlesungen (6,184) und in Hazlitt's Charakteristiken (S. 168) war Johnson unsanft mitgenommen worden. Dagegen rühmt Heine Mrs. Jameson, deren liebevoll geschriebenes Buch:

---

[1]) Hazlitt S. 170. Heine 5,484.
[2]) Hazlitt S. 22. Heine 5,486.
[3]) 5,486 und 4,405.

„Shakespeare's female characters" eben sein Thema, nur ausführlicher und sachlicher behandelt. Heine lobt den Geist der Verfasserin, die übrigens von Geburt Irin ist, nicht Schottin, wie Heine vermutet. Er citiert aus ihrem Werke wörtlich eine ansprechende Charakteristik von Portia und Shylock (5,458). Bei der Darstellung von Shakespeares Aufnahme in Deutschland, berührt Heine nur die bedeutendsten Persönlichkeiten. Er rühmt zuerst Lessing, den „Mann mit dem klarsten Kopfe und dem schönsten Herzen" (7,164), der in der Zeit des herrschenden französischen Geschmacks zuerst nachdrücklich auf Shakespeare hinwies. Heine übergeht den frühen Hinweis auf Shakespeare in dem interessanten 17. Literaturbrief, der ja auch eine Szene aus Lessings Faustfragment enthält und das Studium Shakespeares empfiehlt, weil er unserm germanischen Empfinden viel wesensverwandter sei, als die Franzosen. Von Lessings kritischem Hauptwerk urteilt Heine „man könnte behaupten, die ganze Lessingsche Dramaturgie sei im Interesse Shakespeares geschrieben. Heine schweigt aus begreiflicher Unkenntnis ganz von Gerstenberg, der in seinen „Schleswigschen Litteraturbriefen" (1766) vor Herder der lauteste Herold für Shakespeare in Deutschland war und, von starken Paradoxien abgesehen, besonders auf Shakespeares Kunst allumfassender Charakteristik hingewiesen hatte, die jedes Alter und Geschlecht in der ihm gemässen, natürlichen Sprache reden lasse. Nach Lessing erwähnt Heine Wielands unvollständige und mit Ausnahme des Sommernachtstraums in Prosa abgefasste Uebersetzung, die trotz ihrer Mängel Lessings Lob in der Dramaturgie[1]) erfahren hatte, „als ein Buch, das man unter uns nicht genug empfehlen kann". Der ersten vollständigen Shakespeare-Uebersetzung von Wielands Nachfolger Eschenburg wollte Heine sogar den Vorzug vor Schlegel einräumen. Als einen rechten Shakespeare-Propheten nennt Heine nach Wieland „unsern lieben, teuern Herder, der sich mit unbedingter Begeisterung

---

[1]) 15. Stück.

für ihn erklärte." Leider hat dieser geniale Dolmetsch kein einziges Shakespearisches Drama übersetzt, sondern dazu nur Ansätze gemacht, wie die vorzüglichen Fragmente aus Hamlet, Lear, Macbeth, Richard III. u. a erkennen lassen[1]). Die älteste Aeusserung Goethes über Shakespeare, die enthusiastische Frankfurter Rede „zum Schäkespears-Tag" war damals noch nicht veröffentlicht. Dagegen kannte Heine die mannigfaltigen Bekenntnisse Goethes über Shakespeare, vor allem die psychologische Studie über Hamlet im „Wilhelm Meister" und den späten Aufsatz: „Shakespeare und kein Ende", worin Goethe Shakespeare „einen Naturfrommen" nennt, „der sein reines Innere ohne Bezug auf irgend eine bestimmte Religion religiös entwickeln konnte".

Heines Urteil über Schlegels dramaturgische Vorlesungen und seine Stellung zu Schlegels Shakespeare-Uebersetzung behandle ich später. Tiecks „Altenglisches Theater" und „Shakespeares Vorschule" waren Heine ja bekannt. In der „Romantischen Schule" sagt er (5,291): „Ich habe nachträglich noch zwei Arbeiten des Herrn Tieck zu rühmen, wodurch er sich ganz besonders den Dank des deutschen Publikums erworben. Das sind seine Uebersetzung einer Reihe englischer Dramen aus der vorshakespearischen Zeit und seine Uebersetzung des Don Quichote". Die französische Ausgabe enthält an dieser Stelle noch einen Zusatz, worin Heine — der früher einmal nach Tiecks Vorgang[2]) den „Flurschütz von Wakefield" als ein Stück Shakespeares citiert hatte (7,193), berechtigte Kritik an Tieck übt: „Parmi ces drames il en est quelques-uns qui portent le même nom et traitent le même sujet que des pièces de Shakespeare. Nous y trouvons encore la même intrigue, le même développement scénique, enfin toute la tragédie de Shakespeare, moins la poésie. Quelques commentateurs se sont imaginés que c'étaient les ébauches du grand poète, pour ainsi dire ses cartons dramatiques; et, si

[1]) Suphann-Redlich, Bd. 25.
[2]) Altenglisches Theater Bd. I.

je ne me trompe, M. Tieck lui-même a soutenu que le Roi Jean qui fait partie de ces vieilles pièces était un ouvrage de Shakespeare[1]), par lequel il aurait préludé au grand chef-d'œuvre que nous connaissons sous ce titre; mais c'est une erreur. Ces tragédies ne sont que les pièces surannées que nous savons avoir été refaites complètement ou en partie par Shakespeare, selon les besoins des directeurs de théâtre, qui lui ont payé douze à seize schellings pour un tel travail. C'était un pauvre arrangeur qui valait bien les plus superbes royautés littèraires d'aujourd'hui."

Heine kannte ferner Tiecks „Dramaturgische Blätter", die 1826 in zwei Bänden erschienen. In der romantischen Schule urteilt er darüber (5,289): „Seine Theaterkritiken, die er unter dem Titel „Dramaturgische Blätter" gesammelt, sind noch das Originalste, was er geliefert hat. Aber es sind Theaterkritiken." Lob und Tadel erfahren sie auch in der Einleitung der Shakespeare-Charakteristiken: „trotz des breitbeschaulichen, langwürdigen Belehrungstones befinden sich in den erwähnten Blättern die scharfsinnigsten Bemerkungen über die Charaktere der Shakespeareschen Helden, und hie und da begegnen wir sogar jener poetischen Anschauungsfähigkeit, die wir in den früheren Schriften des Herrn Tieck immer bewundert und mit Freude anerkannt haben." Heine dachte bei diesem Lob wohl besonders an Tiecks „Bemerkungen über einige Charaktere im Hamlet"[2]) und die „Bemerkungen über das englische Theater", worin er Kemble und Kean als Darsteller Shakespearischer Rollen trefflich charakterisiert[3]). Von deutschen Kommentatoren erwähnt Heine nur Franz Horn[4]). Ueber seinen fünfbändigen Shakespeare-Commentar fällt er ein scharfes, im Ganzen aber richtiges Urteil, wenn er sagt (5,386): Es ist Geist darin, aber ein so verwaschener und verdünnter Geist, dass er uns noch

---

[1]) Altenglisches Theater I.
[2]) Dramaturgische Blätter 2,58.
[3]) Dramaturgische Blätter 2,184ff.
[4]) Auch 4,529, 6,461, 8,121.

unerquicklicher erscheint als die geistloseste Beschränktheit.“ Schon Grabbe hatte in seinem Lustspiel „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“ Franz Horn wegen dieses Commentars der Lächerlichkeit preisgegeben. Shakespeare muss bei ihm in der Hölle Erläuterungen zu Horns Werken schreiben.

Heine citiert einmal in seiner Besprechung des Kaufmanns von Venedig wörtlich eine längere Stelle aus Horns Commentar[1]). Dagegen ironisiert er Horns und Tiecks Auffassung der Lady Macbeth. Beide hatten für sie eine Lanze gebrochen, Horn in einer gefühlsseligen und geschwätzigen Weise, Tieck in seinen vielberufenen, auch von Goethe scharf abgewiesenen „Bemerkungen über den Charakter der Lady Macbeth“[2]). Wenn Heine von Horn sagt: „Es ist in der That eine ebenso verdriessliche wie kurzweilige Erscheinung, dass gerade unser schwächlicher, pietistischer Franz den Shakespeare kommentiert hat“, so ist das schon ein Vorklang zu jener grotesken Satire im „Atta Troll“, die so übermütig mit dem armen Franz Horn umspringt (2,392).

„Weil er einst das Weltkind Shakespeare
Kommentiert, muss jetzt der Aermste
Nach dem Tode mit ihm reiten
Im Tumult der wilden Jagd!
Wenn es manchmal im Galopp geht,
Schaut der grosse William spöttisch
Auf den armen Commentator,
Der im Eselstrab ihm nachfolgt,
Ganz ohnmächtig, fest sich krampend
An den Sattelknopf des Grauchens,
Doch im Tode wie im Leben
Seinem Autor treulich folgend.“

Heine nimmt in seiner Einleitung auch Rücksicht auf die Darstellung der Shakespearischen Gestalten durch die Bühne

---

1) Shakespeares Schauspiele erläutert I, 149.

2) cf. auch Heine 3,51[illegible].

und die bildende Kunst. Seine Auffassung von der eindringlichsten Commentierung eines Dramatikers deckt sich mit Hazlitts Meinung: „Actors are the best commentators of the poets". Als die bedeutendsten englischen Bühnen-Interpreten Shakespeare's erwähnt Heine Garrick und Kean. Garrick's Spiel war schon von Lichtenberg in seinen „Briefen aus England"[1]) in der scharfen Art dieses geistvollen Beobachters ausgezeichnet geschildert worden. Heine weist selbst auf diese Briefe hin (5,387). Wenn Heine allgemein den Vorwurf erhebt, „dass bis heute die britischen Schauspieler im Shakespeare nur die Charakteristik begriffen, keineswegs die Poesie und noch weniger die Kunst", so gaben ihm die Versündigungen, die selbst Garrick an Shakespeare vornahm, zu diesem Urteil ein gutes Recht. Auch Lichtenberg (3,245) hatte Garrick diesen Tadel nicht erspart. An die Spitze der berühmten deutschen Shakespeare-Darsteller stellt Heine F. L. Schröder, den ausgezeichneten Schauspieler und Dramaturgen, der jedoch mit Versündigungen wie Garrick Shakespeare für die Bühne bearbeitete (Hamlet und Lear mit glücklichem Ausgang!) und in seinem Spiel den Hauptakzent auf die Charakteristik legte, weniger auf die Poesie. L. Devrient und P. A. Wolff, den Lieblingsschüler Goethes und Autor der Preciosa, kannte Heine aus seiner Berliner Studentenzeit. Er war im Zweifel, wem von beiden er die höchste Künstlerschaft zuerkennen sollte, Devrient der in seinem Spiele wie Schröder mehr dem „System der Natürlichkeit" huldigte, oder Wolff, der mehr das „System der Kunst" beobachtete. „Obgleich von den verschiedensten Richtungen ausgehend, jener die Natur, dieser die Kunst als das Höchste erstrebte, begegneten sie sich doch beide in der Poesie und durch ganz entgegengesetzte Mittel erschütterten und entzückten sie die Herzen der Zuschauer." Ludwig Devrient und Auguste Stich (spätere Frau Crelinger) gaben damals in Berlin klassische Darstellungen Shakespeare's, auf die Heine sehr oft anspielt.[2])

---

[1]) Lichtenberg: Vermischte Schriften 3,241 ff.

[2]) 3,329, 5,416, 487, 7,209, 566.

Von Komponisten Shakespeare's erwähnt Heine nur zwei Italiener, Zingarelli, von dessen zahlreichen Opern „Romeo e Giulietta" den grössten Erfolg hatte, und Rossini, den Schöpfer des „Otello."

Die Malerei und die zeichnenden Künste haben nach Heines Ansicht noch weniger für Shakespeare gethan als die Musik. Sein Urteil über die Shakspeare-Gallerie zu Pall Mall, die er von seinem Londoner Aufenthalte her kannte, lautet sehr ungünstig: sie „zeugt zwar von dem guten Willen, aber zugleich auch von der kühlen Ohnmacht der englischen Maler" (5,390). Über die Stiche nach diesen Gemälden hatte schon der junge Tieck scharf abgeurteilt (Kritische Schriften 1). Übrigens zeugt Heines Behauptung, die Engländer seien in der Malerei mit Ausnahme des Porträts ebenso lächerliche Pfuscher wie in der Musik, von seiner Unkenntnis der bedeutenden Maler des 18. Jahrhunderts. Nur Hogarth[1]) und John Martin[2]) werden von ihm erwähnt. Die Stahlstiche, die Heine commentieren soll, sind nach Gemälden englischer Künstler gestochen, unter denen auch bekanntere Namen begegnen, z. B. Leslie. Elster teilt in der Vorrede seiner Ausgabe (Bd. 5) die Namen der Maler und Stecher mit. Nach den Stichen zu urteilen müssen auch die Originale mit wenigen Ausnahmen recht unbedeutend sein. Die Stiche haben alle eine fatale Familienähnlichkeit, die grade der Charakteristik Shakespeares völlig zuwiderläuft, das Glatte und Puppenhafte wirkt für uns unangenehm, auch Heines Lob ist verhältnismässig kühl. Geradezu lächerlich ist es, wenn wir Cassandra als eine verrückt gewordene junge Dame im modernen Ballstaat dargestellt sehen. Am gelungensten ist wohl die Prinzessin Catharina aus Heinrich V. mit einer gewissen französischen Pikanterie dargestellt, dagegen ist völlig nichtssagend die Königin Catharina aus Heinrich VIII. Heines Bemerkungen zu einzelnen Stichen führe ich später an.

---

[1]) 4,45.

[2]) 1,880, 6,442.

II.

Zu Heines Charakteristiken.

Wilhelm Schlegel hatte in seinen dramaturgischsn Vorlesungen jede Klassifizierung der Shakespearischen Charaktere zurückgewiesen, weil seine menschlichen Charaktere nicht nur eine solche Tiefe und Bestimmtheit haben, dass sie nicht unter Klassennamen zu fassen, ja überhaupt nicht durch Begriffe zu erschöpfen sind" (Böcking 6,188).

Mrs. Jameson hatte in ihrem bereits erwähnten Buche die Frauengestalten Shakespeares nach vier Gesichtspunkten gruppiert, als characters of intellect, characters of passion and imagination, characters of the affections und historical characters. Diese äusserliche Einteilung ist aber grade darum anfechtbar, weil ihr kein einheitliches Prinzip zu Grunde liegt. Heines Einteilung zeigt System, er scheidet als Hauptgruppen die Frauengestalten der Tragödien und die der Komödien. Die tragischen Frauencharaktere ordnet er in planvoller Weise:

1) Nach Dramen, deren Stoff der Antike entnommen ist, aus der griechischen Heroenzeit: „Troilus und Cressida," aus der römischen Geschichte in chronologischer Folge: „Coriolan, Julius Cäsar, Antonius und Cleopatra, Titus Andronikus."

2) Nach den historischen Dramen der englischen Geschichte, ebenfalls in chronologischer Folge.

3) Nach den Tragödien, deren Stoffe Sagen oder Novellen entnommen sind, und zwar aus der nordischen Sage: „Macbeth, Hamlet, Lear," aus italienischen Novellen: „Romeo und Julia, Othello, Kaufmann von Venedig."

Dagegen ist die Anordnung in den Komödien rein willkürlich, Heine fügt zu den Stichen Mirandas, Titanias u. s. w. nur ein zur Charakteristik dienendes längeres Citat, eine eigne Charakteristik hat er leider nicht gegeben; obwohl sie ihm „dem besten der Humoristen" und erfahrenen Kenner der Frauenherzen besonders gut gelingen musste.

Das eigentliche Thema, die Charakteristik der Frauen,

interessierte Heine weniger. Wir finden zwar manche geistvolle Bemerkung, aber nur wenig ausgeführte Charakteristik; die der Cleopatra ist allerdings ein Meisterstück, das auch Treitschke besonders lobt.[1]) Nur wo es Shakespeare's künstlerische Absicht war, einen interessanten Frauencharakter dramatisch zu entwickeln, wird auch Heines Analyse eindringender. Dagegen behandelt er absichtlich die Frauengestalten der englischen Historien ziemlich dürftig, „weil der Dichter sie nie auftreten lässt, um wie in andern Stücken weibliche Gestalten und Charaktere zu schildern, sondern vielmehr, weil die darzustellende Historie ihre Einmischung erforderte“ (5,416).

Darum beschränkt er sich darauf, die Bildnisse dieser Frauen mit einigen „Wortarabesken“ zu verzieren. Im Ganzen ist ihm die Darstellung mehr Mittel zur Beleuchtung von Shakespeare's künstlerischer Eigenart und giebt dem Feuilletonisten Anlass zu willkommenen politischen und religiösen Exkursen. Er meinte selbst, dass das Buch doch manche politisch und theologisch anzügliche Stelle enthalte (7,346).

Gelegentlich hat Heine an den beigegebenen Stahlstichen Kritik geübt. Er bedauert, dass man Tamora nicht aufgenommen und entwirft ein Bild der Gotenkönigin, wie sie seiner Phantasie vorschwebt, als „ein schönes, majestätisches Weib, eine bezaubernd imperatorische Gestalt, auf der Stirne das Zeichen der gefallenen Göttlichkeit, in den Augen eine weltverzehrende Wollust, prachtvoll lasterhaft, lechzend nach rotem Blut“ (5,411). Die reizende Gestalt der Lady Percy, die Heine nur in Citaten charakterisiert, erscheint seinem Geiste mit Recht ganz anders als sie der Stich darstellt. „Ich träumte mir ihr Gesicht und überhaupt ihre Gestalt minder vollfleischig, als sie hier konterfeit ist. Vielleicht aber kontrastieren die scharfen Züge und die schlanke Taille, die man in ihren Worten wahrnimmt, und welche ihre geistige

---

[1]) Historisch-politische Aufsätze 4,574.

Physiognomie offenbaren, desto interessanter mit ihrer wohlgerundeten äusseren Bildung." Zum Stich der französischen Prinzessin Catharina (Heinrich V.), dem besten der ganzen Sammlung, witzelt Heine, dass ihm der Künstler „wahrscheinlich aus englischer Malice, weniger schöne als drollige Züge geliehen. Sie hat ein wahres Vogelgesicht und die Augen sehen aus wie geborgt. Sind es etwa Papageienfedern, die sie auf dem Haupte trägt, und soll damit ihre nachplappernde Gelehrigkeit angedeutet werden? Sie hat kleine, weisse, neugierige Hände. Eitel Putzliebe und Gefallsucht ist ihr ganzes Wesen, und sie weiss mit dem Fächer allerliebst zu spielen. Ich wette, ihre Füsschen kokettieren mit dem Boden, worauf sie wandeln."

Bei Betrachtung des Stichs der Königin Margaretha macht Heine die für ihr rachsüchtiges Wesen bezeichnende Bemerkung: „Hätte der Künstler ihr Bildnis mit noch weiter geöffneten Lippen dargestellt, so würden wir bemerken, dass sie spitzige Zähne hat wie ein Raubtier" (5,422).

Der Anblick Desdemonas erweckt in ihm persönliche Erinnerungen. Er findet, dass der Künstler „ihren grossen Augen vielleicht einen zu starken Ausdruck von Leidenschaft verliehen hat. Aber," fährt er fort, „ich glaube bereits angedeutet zu haben, dass der Kontrast des Gesichtes und des Charakters immer einen interessanten Reiz ausübt.[1]) Jedenfalls aber ist dieses Gesicht sehr schön und namentlich dem Schreiber dieser Blätter muss es sehr gefallen, da es ihn an jene hohe Schöne erinnert, die gottlob an seinem eigenen Antlitz nie sonderlich gemäkelt hat und dasselbe bis jetzt nur in seiner Seele sah" (5,446). Diese „hohe Schöne" ist wohl Heines Freundin Friederike Robert, der jene „Sonette an Friederike" (I, 254 ff.) gewidmet sind, die alle nach Indien, ihrer eigentlichen Seelenheimat, weisen. Auch Desdemona vergleicht Heine ja „jenen schlanken grossäugigen Frauenlichtern, die aus sanskritischen Dichtungen so lieblich, so sanft,

---

[1]) Siehe Seite 41.

so träumerisch hervorstrahlen.“ Sie mahnt ihn an die Sakuntala des Kalidasa, des indischen Shakespeare.

Persönliche Erinnerungen an die Zeit der „jungen Leiden“ schimmern deutlich durch bei den Charakteristiken von Ophelia und Julia. Ophelia wandelt sich ganz in die liebliche Gestalt seiner Cousine Therese Heine, und wenn er von Romeos doppelter Liebe spricht, von der ersten Neigung zu Rosalinde und der wirklichen Liebe zu Julia, so blickt er dabei auf seine eigene Liebe zu Amalie und Therese Heine zurück. Die Empfindungen, die er in den Worten ausspricht: „Ach wenn man zum zweiten male im Leben von der grossen Glut erfasst wird, so fehlt leider der Glaube an ihrer (sic) Unsterblichkeit und die schmerzlichste Erinnerung sagt uns, dass sie sich am Ende selber aufzehrt“, und weiterhin: „Das ist ein trostloses Gefühl, wenn wir im heissesten Rausch an künftige Nüchternheit und Kühle denken, und aus Erfahrung wissen, dass die hochpoetischen, heroischen Leidenschaften ein so kläglich prosaisches Ende nehmen!“ sind verdichtet in jenem kleinen Liede (I, 67), dessen so oft falsch verstandener Schluss:

„Doch wenn du sprichst: Ich liebe Dich!
So muss ich weinen bitterlich.“

eben dieses „trostlose Gefühl“ ausdrückt.

Viele Charakteristiken, z. B. die der Helena, der Königin Constanze, Lady Anna sind rein feuilletonistisch. Bei der Besprechung der Helena in „Troilus und Cressida“ wird Goethes Helena mit keinem Worte erwähnt, aber Heine bewunderte und rühmte in seinem Tanzpoem grade die Helenapartien des sonst „lendenlahmen zweiten Teils des Faust“ (6, 496) als „das Beste oder vielmehr das einzig Gute in besagtem zweiten Teile, in dieser allegorischen und labyrintischen Wildnis, wo jedoch plötzlich auf erhabenem Postamente ein wunderbar vollendetes griechisches Marmorbild sich erhebt und uns mit den weissen Augen so heidengöttlich liebreizend anblickt, dass uns fast wehmütig zu Sinne wird. Est ist die kostbarste Statue, welche jemals das Goethesche Atelier ver-

lassen und man sollte kaum glauben, dass eine Greisenhand sie gemeisselt." Auch Marlowe's Faust, mit seiner leidenschaftlichen, von echtem Renaissancegeist erfüllten Apostrophe an Helena wird an dieser Stelle nicht erwähnt, obgleich Heine den „Faustus', wohl aus den „Old plays" (1816), recht gut kannte, nennt er ihn doch „ein geniales Meisterwerk, dem augenscheinlich die Puppenspiele nicht blos in Bezug auf den Inhalt, sondern auch in Betreff der Form nachgeahmt sind," eine Bemerkung, die auf Arnims Vorwort zu Müllers Übersetzung fussen mag.[1])

In anderen Charakteristiken, z. B. im „Coriolan" und „Julius Cäsar" lässt Heine das Weib ganz bei Seite, hier interessiert den liberalen Schriftsteller mehr der politische Hintergrund jener Zeit. Er rühmt Shakespeare als den

[1]) Irrtümlich betrachtet Heine (6,476 ff.) als Medium zwischen Marlowe's Faust und dem deutschen Puppenspiel einen englischen Puppenspielfaust, während Marlowe's Werk unmittelbar durch die englischen Komödianten in Deutschland bekannt wurde. Auch in Bezug auf Marlowe's Quelle irrt Heine, denn eine Einwirkung des miracle de Théophile von Rutebeuf ist unerwiesen. Marlowe fusst ganz allein auf einer guten englischen Übersetzung des Spiesschen Faustbuches von 1587, vgl. Anglia 12,5. Die symbolische Bedeutung der Helena in der Sage vom Dr. Faust hat Heine mit feinsinnigen Worten hervorgehoben in seinen „Erläuterungen zum Dr. Faust" (6,505): „Helena ist eben Griechenland und das Hellenenthum selbst, welches plötzlich im Herzen Deutschlands emportaucht, wie bei schworen durch Zaubersprüche. Das magische Buch aber, welches die stärksten jener Zaubersprüche enthielt, hiess Homeros und dieses war der wahre grosse Höllenzwang, welcher den Faust und so viele seiner Zeitgenossen köderte und verführte. Faust, sowohl der historische als der sagenhafte, war einer jener Humanisten, die das Griechentum, und griechische Wissenschaft und Kunst in Deutschland mit Enthusiasmus verbreiteten." Im 4. Akt seines phantastisch operettenhaften Tanzpoems Dr. Faust, in dem wir statt des Goethischen Mephistopheles mit echt Heinischer Änderung den Teufel feminini generis als Mephistophela auftreten sehen, erscheint auch bei Heine nach spätgriechischer Überlieferung Helena, „jenes ewig blühende Ideal von Anmut und Schönheit," als Königin der Insel Achillea und Gemahlin des Faust.

grossen Herzenskündiger, der das Wesen jener Parteikämpfe zwischen Patriziern und Plebejern „aufs tiefste begriffen und dargestellt habe.“ Denn in der Gegenwart sieht er diesen alten Klassenkampf erneuert. „Man sollte manchmal glauben, sagt er, Shakespeare sei ein heutiger Dichter, der im heutigen London lebe und unter römischen Masken die jetzigen Tories und Radikalen schildern wolle.“[1])

Heine vergleicht treffend die heutigen Engländer mit den alten Römern, er findet bei beiden Völkern „eine gewisse poesielose Härte, Habsucht, Blutgier, Unermüdlichkeit, Charakterfestigkeit, in der Unliebenswürdigkeit, worin sie beide den höchsten Gipfel erreicht haben, sind sie sich gleich.“ Die „auffallendste Wahlverwandtschaft“ findet er zwischen dem Adel beider Völker. Der englische Adel[2]) zeichnet sich wie einst der römische durch seinen Patriotismus aus, wie einst der römische Adel strebt auch der englische nach Auctoritas und nach egoistischer Ausnutzung seiner Stellung. Im Julius Cäsar lobt Heine, der sich so gern in der Pose des Adelsfeindes gefiel, sogar die römischen Cäsaren als „weltliche Heilande,“ weil sie die damalige Adelsherrschaft vernichteten und den Sieg der Demokratie vorbereiteten. Selbst eine monarchische Anwandlung kommt hier zum Ausdruck: „Demokratie und Königtum stehen sich nicht feindlich gegenüber, wie man fälschlich in unsern Tagen behauptet hat. Die beste Demokratie wird immer diejenige sein, wo ein Einziger als Inkarnation des Volkswillens an der Spitze des Staates steht, wie Gott an der Spitze der Weltregierung, unter jenem, dem inkarnierten Volkswillen, wie unter der Majestät Gottes, blüht die sicherste Menschengleichheit, die echteste Demokratie“ (5, 399)

Cassius ist für Heine der echte Repräsentant des nivellierenden Republikanismus, der aus Neid des Hervorragenden Feind ist. Er erblickt überhaupt eine grosse Ähnlichkeit

---

1) Vgl. Goethe: Shakespeare und kein Ende.
2) Über englischen Adel vgl. auch 8,279, 5,59.

zwischen dem römischen Republikanertum und dem englischen Puritanismus. Als Künstler hatte Heine eine instinktive Abneigung gegen diese Menschengleichheitslehre der Republikaner, und wie ein Stossseufzer klingen seine Worte: „Mögen Apoll und die ewigen Musen uns vor der Herrschaft dieser letzteren bewahren" (5,374).

Was Heine über Jeanne d'Arc sagt, ist oberflächlich und allzu deutlich für das deutsche Durchschnittspublikum berechnet; es steht gerade dem Spötter Heine übel an, Schiller auf Kosten Voltaires zu feiern, da er selbst Schillers „Klage der Ceres" im Cyclus „Unterwelt" so frech parodiert hatte.

Nur in einigen Charakteristiken ist ihm die Gestalt der Frau wirklich das Hauptproblem. Der interessanteste Abschnitt im ganzen Buch ist die auch stilistisch vortreffliche Charakteristik der Cleopatra. Die Gestalt dieser grossen königlichen Buhlerin musste Heine, der in Pomare, Hortense, Diane u. a. Pariser Hetären besungen hatte, ganz besonders interessieren. Er nennt ja auch Cleopatra witzig eine „antike Pariserin." Cleopatra ist ihm das dämonische Weib, in dem alle Reize und Schwächen ihres Geschlechts ins königliche gesteigert sind. Die Ägypterin ist ihm die Dirne grossen Stils auf dem Thron, die er geradezu als eine „unterhaltene Königin, une reine entretenue" bezeichnet, wie er auch in der französischen Analyse des Tannhäuser (4,622) die Venus „une courtisane céleste, une divinité aux camélias, une déesse entretenue" genannt hatte. Mit dieser Auffassung weicht er durchaus nicht von Shakespeare ab, der Cleopatra selbst als „strumpet" und „royal wench" bezeichnet. Das innerste Wesen dieses „launischen, lustsüchtigen, wetterwendischen, fieberhaft koketten Weibes" erblickt er in ihrem „flatterhaften Launengeist, dessen natürliche Folge ihr ordnungsloses Fühlen und Denken ist." „Das Charakteristische dieser femmes entretenues sagt er an anderer Stelle (6,158), „ist eine gewisse Zerstörungssucht, von welcher sie besessen sind, nicht bloss zum Schaden eines Galans, sondern auch zum

Schaden desjenigen Mannes, den sie wirklich lieben, und zumeist zum Schaden ihrer eigenen Person. Diese Zerstörungssucht ist tief verwebt mit einer Sucht, einer Wut, einem Wahnsinn nach Genuss, dem augenblicklichsten Genuss, der keinen Tag Frist gestattet, an keinen Morgen denkt und aller Bedenklichkeiten überhaupt spottet.“ Heine erinnert bei Shakespeare's Cleopatra „dem tiefsinnigen Beispiel solcher Frauengestalten“ an Balzacs „femme de trente ans“ und Prévosts „Manon Lescaut.“

Ein ähnlicher Charakter „lüderlicher Metzenhaftigkeit“ ist für ihn die wollüstige und herrschsüchtige Gotenkönigin Tamora im „Titus Andronikus“. Bei diesem crassen Jugendstück Shakespeares berührt Heine die schwierige Frage der Chronologie der Dramen Shakespeare's und übt gleichzeitig höhere Kritik an der Autorschaft. Für die Chronologie kommen als äussere Kriterien in Betracht die Daten der Quartos, die Eintragungen in die „Stationers Registers,“ und Anspielungen auf Zeitereignisse, ferner die Angaben von Zeitgenossen über Aufführung Shakespearischer Dramen. Das wichtigste derartige Zeugnis ist Francis Meres' „Palladis Tamia“ von 1598, in der 12 Dramen Shakespeare's aufgezählt sind, darunter auch der vielumstrittene „Titus Andronikus“. Die inneren Kriterien, wie Sprache, Stil, Versbau, liefern sehr unsichere Ergebnisse.

Was die Echtheit der Shakespearischen Dramen betrifft, so hat unbedingt das für Shakespeare's Eigentum zu gelten, was Heminge und Condell, seine Schauspielerkollegen, in die Folio von 1623 aufnahmen.

Von „Titus Andronikus,“ den englische Kritiker wegen seiner Roheit Shakespeare absprachen, weil sie von diesem grössten dramatischen Genius gleich auf den ersten Wurf vollkommene Meisterwerke erwarteten, urteilt Heine besonnener: „Dieses Stück gehört sicher zu den frühesten Erzeugnissen Shakespeares, obgleich manche Kritiker ihm die Autorschaft streitig machen, es herrscht darin eine Unbarmherzigkeit, eine schneidende Vorliebe für das Hässliche, ein

titanisches Hadern mit den göttlichen Mächten, wie wir dergleichen in den Erstlingswerken der grössten Dichter zu finden pflegen“ (5,410). Überdies steht es in der ersten Folio und wird als Stück Shakespeare's erwähnt in Meres „Palladis Tamia“ (1598).

Aus Gründen höherer Kritik bezweifelt Heine auch, dass Shakespeare die vierte Szene des dritten Aktes in Heinrich V. geschrieben habe, wo die Prinzessin Catharina bei ihrem Hoffräulein Alice den ersten Unterricht im Englischen nimmt, weil Shakespeare nach seiner Ansicht bei der Eigentümlichkeit der englischen Sprache dieselben Effekte auch durch Anwendung des Englischen hätte erreichen können, indem er ihm „durch blosse Anwendung romanischer Worte und Konstruktionen eine gewisse französische Geistesrichtung“ hätte geben können. Er hält es überhaupt für einen Mangel der englischen Königsdramen, dass Shakespeare „den normannisch-französischen Geist des hohen Adels nicht mit dem sächsisch-britischen Geist des Volkes durch eigentümliche Sprachformen kontrastieren lässt, während Scott das in seinen Romanen getan habe, wodurch er die farbigsten Effekte erreichte (5,419).

Heine erklärt sich auch gegen diejenigen englischen Kritiker, die, wie etwa Malone[1]), der Trilogie Heinrich VI. Shakespeare's Autorschaft ganz oder theilweise absprechen.

Heine möchte zwar wegen der Verunglimpfung der Jungfrau von Orleans dieser Annahme gern beipflichten, aber nach seiner Ansicht sind die gegen die Echtheit vorgebrachten Argumente nicht haltbar, weil diese bestrittenen Dramen an manchen Stellen allzusehr das Vollgepräge des Shakespearischen Geistes tragen (5,420). Ausserdem sprechen wichtige Gründe für Shakespeare's Autorschaft: erstens die Aufnahme in die Folio, zweitens die feste Einbeziehung in den Cyclus der Königsdramen, der Epilog zu Heinrich V. weist ausdrücklich auf den Anfang von Heinrich VI. hin, drittens eine Anspielung Greene's[2]) auf Heinrich VI. Teil II.[3])

[1]) A dissertation on the three parts of king Henry VI.“ (1787).

[2]) 5,481 setzt Kenntnis von Greene's Pamphlet gegen Shakespeare voraus. [3]) Vgl. Brandl: Shakespeare S. 59 ff.

Eingehendere Charakteristiken giebt Heine noch von der Königin Catharina in Heinrich VIII., von Cordelia, Julia, Desdemona und Portia. Von Cordelia bemerkt er feinsinnig: „Ja, sie ist ein reiner Geist, wie es der König erst im Wahnsinn einsieht. Ganz rein? Ich glaube, sie ist ein bischen eigensinnig und dieses Fleckchen ist ein Vatermal.[1]) Aber wahre Liebe ist sehr verschämt und hasst allen Wortkram, sie kann nur weinen und verbluten“ (5,442).

Der Jude in Heine, den er trotz seines Hellenismus nie hat überwinden können und der besonders in den letzten Jahren seines Lebens wieder stark in ihm erwachte,[2]) verrät sich allzu deutlich in seiner ausführlichen, höchst tendenziösen Besprechung des „Kaufmanns von Venedig.“ Es ist bezeichnend, dass dieser Abschnitt in den Charakteristiken schon äusserlich den breitesten Raum einnimmt. Das Ganze ist eine oratio pro domo, Heine zeigt sich hier als dreist sophistischer Advokat des Judentums. Sein verborgener Groll gegen das Christentum bricht gehässig durch und trübt sein klares Urteil. So wie hier ist das Judentum kaum je glorifiziert worden. In übertriebener Weise spricht Heine — und er war dazu nicht eben berufen — von der Keuschheit der Juden: „Die Juden,“ sagt er (5,454), „sind ein keusches, enthaltsames, ich möchte fast sagen, abstraktes Volk, und in der Sittenreinheit stehen sie am nächsten den germanischen Stämmen. — Es ist in der That auffallend, welche innige Wahlverwandtschaft zwischen den beiden Völkern der Sittlichkeit, den Juden und Germanen, herrscht.“ In dem ehemaligen Palästina erblickt er „ein orientalisches Deutschland,“ wie überhaupt nach seiner Ansicht „das Palästinatum“ sich in den germanischen Ländern so geltend gemacht habe, dass man sich dort unter Juden versetzt zu sehen glaube (6,60 ff, 7,406). Ja Heine versteigt sich sogar zu den phrasenhaften

---

[1]) Auch Hazlitt (S. 105) spricht von Cordelias „indiscreet simplicity of her love, which to be sure has a little of her father's obstinacy in it.

[2]) cf. „Hebräische Melodien.“

Worten: „Aber nicht bloss Deutschland trägt die Physiognomie Palästinas, sondern auch das übrige Europa erhebt sich zu den Juden"! Er wirft die Frage nach dem Judenhasse auf, obwohl gerade um 1840 kein so starker Antisemitismus herrschte, wie zur Zeit der Romantik. Ein mitgeteilter Privatbrief (wohl von Börne?) sucht diesen Hass gegen die Juden nicht aus religiösen, sondern aus rein materiellen Gründen zu erklären. Nach der Meinung dieses Briefschreibers werden die Juden nur gehasst, weil sie im Besitz des Kapitals sind und durch ihren Geschäftsgeist andere überflügeln.

In seinem rabbulistischen Eifer, Shylock neben Portia, „jener Nachblüte der Renaissance," als den respektabelsten Charakter des Stückes hinzustellen, wird Heine gegen die übrigen Charaktere furchtbar ungerecht. Seine Auffassung Antonios des „royal merchant", dem er „ein weichliches Gemüt ohne Energie, ohne Stärke des Hasses und also auch ohne Stärke der Liebe, ein trübes Wurmherz" zuspricht, müssen wir als völlig verzerrt ablehnen.

Von besonderem Interesse ist Heines Stellung zu der sog. Schlegel-Tieckschen Shakespeare-Übersetzung, zu der Tieck bekanntlich nur seinen Namen gab. Diese nur z. T. klassische Übersetzung, die aber damals fast als kanonisch galt, genügte Heines künstlerischen Ansprüchen oft nicht, so dass er in seinen Charakteristiken viele eigne Übersetzungen aus Shakespeare gab. Heine war sonst kein Dolmetsch fremder Dichtungen, nur Shakespeare und Byron hat er Übersetzerdienste geleistet. In seinen Sonetten auf A. W. Schlegel hatte der junge Heine seines Lehrers litterarische Verdienste gerühmt, die Aneignung und wirkliche Eindeutschung der Meisterwerke des Auslandes. Besonders huldigte er darin dem Übersetzer Shakespeare's, der vom Themsestrand die Wundergaben nahm (II, 62). In einem Nachwort zu diesen Sonetten verteidigte er den freundlichen Berater seiner eignen Jugendpoesie gegen gehässige Invectiven und rügt des Angreifers Pietätlosigkeit, der nie „die Achtung

hätte ausser Augen setzen dürfen, die dem litterarischen Reformator durchaus nicht versagt werden kann“ (I, 514). Diese Achtung vor Schlegels grossen litterarischen Verdiensten hat Heine später selbst in unedelster Weise verletzt, als er in dem bedeutenden Manne nur den Gecken sah, den Schlegel leider im Alter herauskehrte. Allerdings war Heine durch ein verletzendes Epigramm Schlegels in den Xenien des Wendtschen Musenalmanachs herausgefordert worden. Schlegel wies da seinen ehemaligen Schüler zurecht: [1])

„Deinen Ernst kann ich nicht loben,
Schimpf gelingt dem Spötter nur,
Deine Begeistrung ist verschroben,
Deine Tücken sind Natur.“

Heines Rache zeigt sich in der „Romantischen Schule.“ Als „romantique défroqué“ hat er die offenbare Absicht, Schlegel zu entthronen. Über Schlegels Shakespeare-Übersetzung, den „Rumpf seines Ruhms,“ wie sie seine Gattin Caroline richtig genannt hatte, äusserte Heine ganz widersprechende Ansichten. In der „Romantischen Schule“ sagt er von Schlegel (5,272): „Wenn ich von seinen litterarischen Verdiensten reden soll, so muss ich ihn wieder zunächst als Übersetzer rühmen. Hier hat er unbestreitbar das Ausserordentliche geleistet. Namentlich seine Übertragung des Shakespeare in die deutsche Sprache ist meisterhaft, unübetreffbar.“ In demselben Buche macht er jedoch früher die unverantwortliche, schon historisch ganz falsche Bemerkung (5,233): „die Übersetzung des Shakespeare war nur zu polemischen Zwecken bestimmt.“ Was er hiermit meinte, hat er in seinen Shakespeare-Charakteristiken deutlicher ausgesprochen: „bei ihm (Schlegel) wie bei der übrigen romantischen Schule sollte die Apotheose Shakespeares indirekt zur Herabwürdigung Schillers dienen“ (5,383). Heine war zu diesem Tadel am wenigsten berechtigt, da er in seiner „Romantischen Schule“ selbst Lessing und Voss ganz tendenziös gegen die Romantiker aus-

[1]) Strodtmann 2,419.

spielt. Schlegels Übertragung, deren Vortrefflichkeit gegenüber der holprigen Vossischen Übersetzung Heine hervorhebt,[1]) scheint ihm die „bis jetzt gelungenste deutsche Übersetzung“ zu sein. Dennoch hat er dagegen viele Bedenken einzuwenden. „Die weibliche Natur seines Talents,“ sagt er von Schlegel, „kommt hier dem Übersetzer gar vortrefflich zu statten und in seiner charakterlosen Kunstfertigkeit kann er sich dem fremden Geiste ganz liebevoll und treu anschmiegen. Indessen ich gestehe es, trotz dieser Tugenden möchte ich zuweilen der alten Eschenburgschen Übersetzung, die ganz in Prosa abgefasst,[2]) vor der Schlegelschen den Vorzug erteilen, und zwar aus folgenden Gründen: Die Sprache des Shakespeare ist nicht demselben eigentümlich, sondern sie ist ihm von seinen Vorgängern und Zeitgenossen überliefert, sie ist die herkömmliche Theatersprache, deren sich damals der dramatische Dichter bedienen musste, er mochte sie nun seinem Genius passend finden oder nicht. Man braucht nur flüchtig in Dodsley's „Collection of old plays“ zu blättern und man bemerkt, dass in allen Tragödien und Lustspielen damaliger Zeit dieselbe Sprechart herrscht, derselbe Euphuismus, dieselbe Übertreibung der Zierlichkeit, geschraubte Wortbildung, dieselben Concetti, Witzspiele, Geistesschnörkeleien, die wir ebenfalls bei Shakespeare finden, und die von beschränkten Köpfen blindlings bewundert, aber von dem einsichtsvollen Leser, wo nicht getadelt, doch gewiss nur als eine Äusserlichkeit, als eine Zeitbedingung, die notwendigerweise zu erfüllen war, entschuldigt werden. Nur in den Stellen, wo der ganze Genius Shakespeares hervortritt, wo seine höchsten Offenbarungen laut werden, da streift er auch jene traditionelle Theatersprache von sich ab und zeigt sich in einer erhaben schönen Nacktheit, in einer Einfachheit, die mit der ungeschminkten Natur wetteifert und uns mit den süssesten

---

[1]) 5,242.

[2]) Ein Irrtum Heines, denn Richard III. ist von Eschenburg in Blankversen übertragen, der Sommernachtstraum war bereits von Wieland metrisch übersetzt worden.

Schauern erfüllt. Ja, wo solche Stellen, da bekundet Shakespeare auch in der Sprache eine bestimmte Eigentümlichkeit, die aber der metrische Übersetzer, der mit gebundenen Wortfüssen dem Gedanken nachhinkt, nimmermehr getreu abspiegeln kann. Bei dem metrischen Übersetzer verlieren sich diese ausserordentlichen Stellen in dem gewöhnlichen Geleise der Theatersprache und auch Herr Schlegel kann diesem Schicksal nicht entgehen. Wozu aber die Mühe des metrischen Übersetzens, wenn eben das Beste des Dichters dadurch verloren geht und nur das Tadelhafte wiedergegeben wird? Eine Übersetzung in Prosa, welche die prunklose, schlichte, naturähnliche Keuschheit gewisser Stellen leichter reproduziert, verdient daher gewiss den Vorzug vor der metrischen.[1])

Eine Prosaübersetzung wäre ja nun nach Schlegels Ansicht, die er 1797 anonym in dem Horenaufsatz „Einiges über W. Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters" vortrug (Böcking 7,61 ff.) ein litterarischer Totschlag, und Heine selbst hat seine hier ausgesprochene Theorie in seinen eignen Übersetzungen aus Shakespeare praktisch nicht befolgt. Das Urteil Heines trifft übrigens auch nicht so sehr Schlegels Übersetzungen (bekanntlich hat er nur 17 Dramen übersetzt), als die des Grafen Baudissin und besonders der Dorothea Tieck. Die von Heine in seinen Charakteristiken ausgehobenen Citate aus Shakespeare zerfallen in drei Gruppen:

1) Heine citiert wörtlich den Text der Schlegel-Tieckschen Übersetzung, dies tut er jedoch nur bei den von Schlegel selbst übertragenen Stücken.

2) Heine nimmt an dem überlieferten Text berechtigte Änderungen vor, sie bestehen meist in einer Schmeidigung des Textes oder treueren Wiedergabe des Originals.

3) Heine übersetzt ganz selbständig und zwar nur Partien der von Baudissin und Dorothea Tieck übertragenen Stücke.

---

[1]) Eine ähnliche Äusserung Goethes siehe Dichtung und Wahrheit Buch 11 (gegen Ende).

Über die Änderungen Heines im Einzelnen geben Elsters Anmerkungen in seiner Ausgabe Aufschluss. Hier sei nur eine übersichtliche Zusammenfassung geboten.

Die Abweichungen Heines von Schlegel betreffen manchmal nur einen einzelnen Ausdruck, öfter hat er aber auch ganze Wendungen des Originals treuer wiedergegeben als Schlegel. Wörtlich treu oder mit unbedeutenden Änderungen sind übernommen die Citate aus Julius Cäsar, den englischen Königsdramen (ausser Heinrich VIII., den Baudissin übersetzte), Hamlet, Romeo und Julia, Kaufmann von Venedig, Sturm, Sommernachtstraum, Was ihr wollt, Wie es euch gefällt.

Heine giebt gelegentlich einen Ausdruck des Originals treuer wieder als Schlegel: „give my roan horse a drench" übersetzt Heine (5,417): „gebt meinem Schecken zu saufen," Schlegel hatte Rappen. Heine ändert einmal mit Recht einen unberechtigten Schlussreim Schlegels (5,421):

„beauty's princely majesty is such
Confounds the tongue and makes the senses rough"

übersetzt Heine:

Der Schönheit hohe Majestät
Verwirrt die Zung und macht die Sinne wüst.

Schlegel hatte fehlerhaft:

Der Schönheit fürstlich hohe Pracht
Verwirrt die Zung und lähmt der Sinne Macht.

Heine giebt an den Stellen, wo er von Schlegel abweicht, das Original treuer, so in einer Stelle aus Heinrich IV. Teil 2, und im Kaufmann von Venedig (5,429, 449, Elsters Anmerkungen). Einmal beseitigt Heine auch eine undeutsche Wendung Schlegels: „but we will draw the curtain and show you the picture. Look you, sir, such a one I was this present." Heine übersetzt: „... Seht Herr, so sah ich in diesem Augenblick aus," während Schlegel ganz undeutsch hatte: „Seht Herr, solch eines bin ich in diesem Augenblick." Einmal ersetzt Heine ein Wort mit veralteter Bedeutung durch das allgemein gebräuchliche, er schreibt für

Schlegels vergeben: vergiften, obwohl er selbst in seinen Gedichten das alte Wort gebraucht (2,105, auch 4,231).

Wenn Portia, die Gemahlin des Brutus, von sich sagt:

„I have a man's mind, but a woman's might,
How hard it is for women to keep councel"

so übersetzt Heine sinnrichtiger als Schlegel:

„Ich habe Mannessinn doch Weiberohnmacht,
Wie fällt doch ein Geheimnis Weibern schwer"

während Schlegel zwar wörtlich dem Original entsprechend, doch für uns unverständlicher „Weibeskraft" hatte.

Baudissins Uebersetzung hat Heine nur ganz selten übernommen, selbst wo er es tat, nahm er Aenderungen vor, so in „Mass für Mass" und „Ende gut, alles gut". Ganz selbständig dagegen sind Heines Uebersetzungen aus: „Antonius und Cleopatra", „Titus Andronikus", „Othello", „Der Liebe Müh' umsonst", „Viel Lärm um nichts", „Die lustigen Weiber von Windsor", Die gezähmte Keiferin". Heine hat sich in diesen Uebersetzungen dem Originale treuer angeschlossen als Baudissin und Shakespeares Diktion strenger gewahrt. Doch hat er sich anderseits auch manchen Fehler zu Schulden kommen lassen und mehrmals Ausdrücke, die Baudissin ganz richtig übertragen, falsch wiedergegeben. Die meisten Verstösse begegnen ihm in den Citaten aus „Antonius und Cleopatra"; z. B. übersetzt Heine (5, 404):

„to be abused
By one that looks on feeders"
„um von der getäuscht zu sein,
die gern sieht, dass sie andre unterhalten"

statt wie Baudissin:

„um Schimpf zu leiden
von einer, welche mit Schmarotzern äugelt".

Anntonius wirft Cleopatra vor:

„You have been a bogler ever"

Heine übersetzt: „Du warst von jeher eine Heuchlerin" statt eine Unbeständige. Antonius sagt von sich:

„the wise gods

laugh at 's while we strut
To our confusion."

Heine übersetzt verkehrt:

„Weise Götter lachen,
Wenn wir hinstolpern ins Verderben",

statt: wenn wir stolzieren ins Verderben.

In ihrer Traumvision sagt Cleopatra von Antonius:

„his rear'd arm
Crested the world"

Heine übersetzt sinnwidrig:

„sein emporgestreckter Arm
Umsauste eine Welt"

statt: sein erhobener Arm war Helmschmuck der Welt.

Noch weniger als Baudissins Uebersetzungen genügten ihm die von Dorothea Tieck. Heine übersetzte selbständig die von ihm angefürten Stellen aus dem „Wintermärchen", „Cymbeline" und den „beiden Veronesern". Der Unterschied liegt hier nicht in einzelnen Worten, sondern im ganzen Rhythmus, ich setze zum Vergleich eine Stelle aus dem „Wintermärchen" her (Akt 4,4) in Dorothea Tiecks Uebersetzung:

Perdita.

Kommt, nehmt die Blumen.
Mich dünkt, ich deklamiere, wie ich's sah
Im Pfingstspiel; sicherlich dies prächt'ge Kleid
Verwandelt meinen Sinn.

Florizel.

Was du auch tust,
Ist stets das Holdeste. Sprichst du Geliebte,
Wünscht' ich, du tätst dies immer, wenn du singst,
Wünscht' ich, du kauftest und verkauftest so,
Du betetest und führtest deine Wirtschaft
So singend. Wenn du tanzest, wünsch ich dich
Zur Meereswelle, dass du weiter nichts
Als immer dich bewegtest, immer so
Und gar nicht anders könntest. All dein Tun,
In jedem Einzelnen so ohne Gleichen,

Krönt, was du tust im gegenwärt'gen Tun,
Dass jede Handlung eine Kön'gin ist.

Damit vergleiche man Heines Uebertragung:

Perdita.

Nehmt die Blumen!
Mich dünkt, ich spiel ein Spiel, wie ich's um Pfingsten
Von Hirten sah; fürwahr, dies Prachtgewand
Verwandelt meine Stimmung.

Florizel.

Was ihr tut,
Veredelt all Eu'r Tun. Sprecht Ihr, so wünscht' ich,
Ihr sprächet immer; singt Ihr, möcht' ich, dass Ihr
So singend kauftet und verkauftet und
Almosen gäbt und betetet und alles
So tätet, was Ihr tut; und wenn Ihr tanzet,
Wollt' ich, Ihr wäret Welle, stets zu tanzen,
Euch stets nur so, nicht anders zu bewegen,
Als Ihr Euch regt; denn jedes Euer Tun
Ist so in allen Teilen einzig, dass,
Was Ihr auch tut, jedwede Handlung sich
Als Königin bewährt."

III.

Im Nachwort spricht Heine von Shakespeare's Aufnahme in Frankreich, wo der grosse Brite eine ähnliche, wenn auch nicht so nachhaltige Umwälzung hervorrief wie in Deutschland. Durch die Beschäftigung mit ihm wurde der starre Bann der klassischen Tragödie gebrochen und die Romantik bekam freie Bahn. Heine stand ja auch der klassischen Tragödie des siècle de Louis XIV. mit ziemlicher Abneigung gegenüber, er nennt Corneille und Racine „emancipierte Sklaven, die immer noch ein Stück von der klassischen Kette mit sich herumschleppen" (4, 522 ff.). Er findet die alte Tragödie langweilig und moderig", (6, 344) und macht sich lustig über „das Truthahnpathos der unnatürlichsten Alexandriner" (6, 391).

Shakespeare wirkte auch in Frankreich gegenüber allen unnatürlichen Regeln des alten Dramas als ein geistiger Befreier. Heine aber geht der Geschichte seines Einflusses in Frankreich nicht weiter nach, er berücksichtigt nur das 19. Jahrhundert. Voltaire wird mit keinem Wort erwähnt, obwohl doch gerade er Shakespeare in Frankreich und überhaupt in der gebildeten Welt zuerst bekannt gemacht hatte[1]). Anfangs sprach Voltaire mit aufrichtiger Bewunderung von dem grossen Dichter, dessen Fehler selbst achtungswert seien; erst an seinem Lebensabend, wo er den von ihm entdeckten Briten so grossen Einfluss auf die französische Litteratur erlangen sah, der seine eignen Dramen zu verdunkeln drohte, kämpfte er, um seinen Ruf als Dramatiker zu behaupten, in der gehässigsten Weise gegen Shakespeare und seinen französischen Uebersetzer Le Tourneur. In dem berüchtigten „Discours à l'Académie" (1776) nennt er jetzt Shakespeare schlankweg einen „gille" und „ivre sauvage" und seine Werke „un énorme fumier". Heine erwähnt auch nicht die gute, unvollständige Prosaübersetzung von Delaplace im „Théâtre anglais" (1746), auch nicht die Verballhornungen, die Ducis mit Shakespeare vornahm. Wie Voltaire wird auch Diderot nicht genannt, der Shakespeare als kolossalischen Dichter bewunderte. Mercier war als Kritiker in seinem Büchlein: „Du Théâtre ou nouvel essai sur l'art dramatique" (1773) enthusiastisch für Shakespeare eingetreten; seltsamerweise sind seine eignen Uebersetzungen, die oft nicht einmal auf die Originale zurückgehen, Versündigungen schlimmster Art an Shakespeare. (Shakespeare-Jahrbuch 1902, S. 98ff.) Was die Romantiker für das Verständnis und die Aufnahme Shakespeare's in Frankreich getan, scheint Heine nicht ganz der reinen Bewunderung von Shakespeare's Genius entsprungen, sondern dem Interesse, das er für die revolutionäre Richtung besass. Heines Urteil über den Dramatiker Victor Hugo ist zwiespältig. Er erblickt in ihm nicht sowohl einen franzö-

---

[1]) Lettres anglaises 1734.

sischen Shakespeare als vielmehr „das Gespenst eines englischen Poeten aus der Blütezeit der Elisabeth". Und selbst mit diesen Dichtern kann er nicht wetteifern, sie litten an kochender Ueberfülle und schufen Leben, aber Victor Hugo leidet nach Heine „an Tod und Hässlichkeit". Alexander Dumas hat von Shakespeare den natürlichen Ausdruck der Leidenschaft gelernt. (Heinrich III., Richard Darlington.) Alfred de Viyny erhält als geschickter Shakespeare-Dolmetsch (er gab eine gute Uebersetzung des Othello) Heines Lob. In seiner Uebersetzertätigkeit erblickt Heine einen günstigen Einfluss auf seine eignen Originalarbeiten, die aber auf das Zierliche, Miniaturmässige gehen, nicht auf das Gewaltige, so dass er nach Heines Urteil „verblüfft stehen blieb vor jenen ungeheuren Schönheiten, die Shakespeare gleichsam aus den gewaltigsten Granitblöcken der Poesie ausgehauen hat" (5,482). Das Verständnis der Skakespearischen Komödien ist nach Heines Ansicht den Franzosen fast ganz versagt. Doch rühmt Heine Alfred de Musset, der in seinen Lustspielen sich mehrmals auf romantische Pfade begab und eine Neubildung der Komödien Shakespeare's versuchte. Unter den französischen Kritikern zeichnet Heine Guizot aus, der das Wesen der Shakespearischen Komödie am besten erfasst habe. Heine citiert in wörtlicher Uebersetzung einen langen Abschnitt aus Guizots Schrift: „De Shakespeare et de la poésie dramatique" (Guizot: Shakespeare et son temps S. 75/76 und 84—86). Er stimmt den Ausführungen Guizots zu in der Bemerkung (5, 487) „Das Wesen der Shakespeareschen Komödie besteht in der bunten Schmetterlingslaune, womit sie von Blume zu Blume dahingaukelt, selten den Boden der Wirklichkeit berührend. Nur im Gegensatze zu der realistischen Komödie der Alten und der Franzosen lässt sich von der Shakespeareschen Komödie etwas Bestimmtes aussagen."

Den Schluss bildet ein heitres Traumcapriccio. Dem Dichter, der über dem vergeblichen Nachsinnen, wie er am besten das Wesen der Shakespeareschen Komödie definieren

könne, in Schlaf gesunken ist, erscheint im Traum die Göttin der Caprice und fragt ihn spöttisch: „Nicht wahr, mein Freund, du hättest gern eine Definition von der Shakespeareschen Komödie?“ Der Dichter erkennt in ihr „jene sonderbare Muse, die bei der Geburt Rosalindens, Beatrices, Titanias, Violas, und wie sie sonst heissen, die lieblichen Kinder der Shakespeareschen Komödie, zugegen war und ihnen die Stirne küsste.“

Heine hat in der Anordnung seines Buches grosse Kunst angewendet. Das Ganze ist in lebendigem Plauderton geschrieben, der Stil allerdings ist sehr ungleich. Neben rein Feuilletonistischem und gelegentlicher Phrasenhäufung, die sonst nicht Heines Art ist (5, 378), finden wir Vollendetes wie die Charakteristik der Cleopatra. Heine schweift sehr oft von seinem eigentlichen Thema der Charakteristik der Frauengestalten ab, auch drängt sich das Subjektive oft störend vor. Zuweilen finden wir auch wohlfeile, nichtssagende Redensarten, ja gemeinste Berolinismen seines frühesten Journalismus, z. B. 5, 437 „dass die jute Macbeth eine sehr bese Bestie sint“, 5, 444 „Sie spielten jettlich auf Ehre“, ebenso 5,414. Einmal kann er auch eine cynische Bemerkung nicht unterdrücken (5,416). Störend wirken auch als Füllsel die längeren Uebersetzungen aus Guizot und besonders die Partie aus Michelets „Histoire de France“, (3, 175).

Heine und Byron.

Ueber den zweiten Teil meines Themas, „Heines Verhältnis zu Byron“, besitzen wir jetzt von F. Melchior eine sorgfältige Abhandlung, die als 27. Heft der „Literarischen Forschungen“ erschienen ist. Ich hatte von dieser Arbeit Melchiors keine Kenntnis und erst als meine eigne Untersuchung über Heine und Byron fast beendet war, erhielt ich von Herrn Prof. Elster in Marburg die Mitteilung, dass eine Dissertation über dasselbe Thema demnächst erscheinen würde.

Herr Prof. Erich Schmidt, dem ich die Angelegenheit vortrug, gab mir den Rat, meine Dissertation ohne Kenntnisnahme der Melchiorschen Schrift zu beenden, als Promotions schrift aber nur den ersten Teil „Heines Verhältnis zu Shakespeare“ drucken zu lassen.

Da nun Melchior in seiner feinsinnigen Abhandlung die direkten Zeugnisse Heines über Byron erschöpfend verwertet und die wichtigen literarischen Einflüsse des Briten auf den Deutschen kundig hervorgehoben hat, da ferner diese Ergebnisse in allem Wesentlichen mit meiner Untersuchung übereinstimmen, bleibt mir hier nichts übrig als höchstens eine kleine Aehrenlese vorzunehmen und einige Nachträge zu geben, die Melchior entgangen sind.

Heine las mit grossem Interesse biographische Werke über Lord Byron. Ausser mit Medwin's „Conversations“, für die ja auch Goethe einiges beisteuerte, und Leigh Hunt's Byronbiographie finden wir ihn vertraut mit den zuerst 1834 im „New Monthly Magazine“ erschienenen „Conversations of Lord Byron with the Countess of Blessington“. Heine

citiert aus diesen sehr interessanten Unterhaltungen — doch ohne die Quelle anzugeben — zweimal eine pessimistische Aeusserung Lord Byron's über den Unsegen der Genialität. In seinem 1834 geschriebenen Buche: „Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland" (4, 242) sagt Heine von Lessing: „Dass ein Mann wie Lessing niemals glücklich sein konnte, werdet ihr leicht begreifen. Und wenn er auch nicht die Wahrheit geliebt hätte und wenn er sie auch nicht selbstwillig überall verfochten hätte, so musste er doch unglücklich sein, denn er war ein Genie. „Alles wird man dir verzeihen," sagte jüngst ein seufzender Dichter, „man verzeiht dir deinen Reichtum, man verzeiht dir die hohe Geburt, man verzeiht dir deine Wohlgestalt, man lässt dir sogar Talent hingehen, aber man ist unerbittlich gegen das Genie." In der bei Bentley, London 1893 erschienenen Ausgabe der „Conversations" heisst es S. 108: „Who would willingly possess genius? None, I am persuaded, who knew the misery it entails, its temperament producing continual irritation, destructive alike to health and happiness, — and what are its advantages? to be envied, hated and persecuted in life, and libelled in death. Wealth may be pardoned (continued Byron) if its possessor diffuses it liberally, beauty may be forgiven, provided it is accompanied by folly, talent may meet with toleration if it be not of a very superior order, but genius can hope for no mercy." Dieselbe Aeusserung Byron's citiert Heine (1841) auch bei einer Charakteristik Liszts, bei dem er „viel Aehnlichkeit" mit Byron findet (6, 599) und den er mit Epithetis charakterisiert, die durchaus zu Byron's Wesen und Dichtung passen, er nennt ihn „den wilden, wetterleuchtenden, vulkanischen, himmelstürmenden Liszt" (4,632). Trotz seiner Genialität fand Liszt in Paris eine starke Opposition, die, wie Heine sagt „eben durch seine Genialität hervorgerufen ward. Diese Eigenschaft ist in gewissen Augen ein ungeheures Verbrechen, das man nicht genug bestrafen kann. „Dem Talent wird schon nachgerade verziehen, aber gegen das Genie ist man unerbittlich" — so äusserte sich

einst der selige Lord Byron, mit welchem unser Liszt viele Aehnlichkeit bietet“ (6, 599).

Ich vermisse bei Melchior den Hinweis auf die Stimmungsbrechung bei Byron und Heine. Beide Dichter besitzen in hohem Grade die Macht, uns gleich mit der ersten Zeile eines Gedichtes in die gewollte Stimmung zu versetzen, aber beide können uns ebenso jäh durch das berüchtigte kalte Sturzbad am Ende wieder herausreissen. „Der scharfe Blick, die Welt zu schauen“ lässt sie immer beide Seiten einer Sache oder Situation, die ernste und die komische wahrnehmen. Heine hat die Neigung zu dieser Stimmungsbrechung ja bis zur Manier ausgebildet, sei es aus Uebermut, um zu zeigen, dass er als bewusst schaffender Künstler immer über seiner Dichtung stehe — eine Nachwirkung der sog. romantischen Ironie — sei es, dass er aus einer gewissen Scham der Seele nach innigen Strophen einen jähen, unerwarteten Schluss bringt, um nicht für romantisch oder sentimental gehalten zu werden, weil er auf Augenblicke sein Gefühl zu sehr geoffenbart. Das glänzendste Vorbild fand er auch hier wieder bei Lord Byron. Byron hat diese Neigung im Liede weniger, aber im Don Juan werden wir fortwährend durch die lyrischen oder epischen Abschweifungen aus einer Stimmung in die andere gerissen, in diesem modernen Epos, wie der Dichter sein Werk selbst nannte, kommt die volle Skala aller menschlichen Empfindungen der erhabendsten wie der komischsten zum Ausdruck. Als ein Beispiel solcher Stimmungsbrechung bei Byron will ich nur auf Don Juan 2, 91 ff. hinweisen, wo er nach der wundervoll poetischen Schilderung des Regenbogens, des „airy child of vapour and the sun“ uns absichtlich aus der Stimmung reisst durch den komischen Vergleich der Regenbogenfarben mit einem sog. blauen Auge:

„just like a black eye in a recent scuffle
for sometimes we must box without the muffle“.

Wohl das frühste Gedicht dieser Art bei Heine ist die „Fensterschau“, wo er aus der sentimentalen Romantik zum Schluss ins Kecksinnliche überspringt (1, 48):

„Schön Hedwig stand nun mit Liebesharm
Alltäglich lauernd am Fenster,
Bald aber lag sie in Heinrichs Arm,
Allnächtlich zur Zeit der Gespenster.“

Das bekannteste, geflügelt gewordene Beispiel dafür sind die Zeilen (1, 107):

„Nur einmal noch möcht ich dich sehen,
Und sinken vor dir aufs Knie,
Und sterbend zu dir sprechen:
Madame, ich liebe sie.“

Auch die witzige Art Heines, zwei ganz heterogene Dinge zu komischer Wirkung zusammenzustellen, den sog. „Contrastwitz“ hat er offenbar aus Byron's Don Juan übernommen. Heines „Harzreise“ beginnt mit den bekannten Worten: „Die Stadt Göttingen, berühmt durch ihre Würste und Universität u. s. w.“ dies ist aber keine originelle Wendung Heines, man vergleiche nur Don Juan

1, 8: „Seville famous for oranges and wives“
10, 58: „Warsaw, famous for mines of salt and yokes of iron“
10, 60: „From Poland they came on through Prussia Proper
And Königsberg, the capital, whose vaunt,
besides some veins of iron, lead and copper,
Has lately been the great Professor Kant.“

Dass Heine auch sonst auf witzige und geistreiche Vergleiche bei Byron achtete, zeigt eine Stelle in den bis auf die Partien vom fliegenden Holländer höchst unsauberen „Memoiren des Herrn von Schnabelewopsky“ Dort sagt Heine einmal (4, 119): „Jetzt erst begriff ich, warum ein englischer Dichter solche Damen (Blondinen) mit gefrorenem Champagner verglichen hat. In der eisigen Hülle lauert der heisseste Extrakt.“ Dieser englische Dichter ist wieder Lord Byron, der im Don Juan (13, 37 ff.) die kühle Lady Adeline Amundeville so eigenartig vergleicht:

„I'll have annother figure in a trice
What say you to a bottle of champagne
Frozen into a very vinous ice,
Which leaves few drops of that immortal rain

Yet in the very centre past all price,
About a liquid glassful will remain,
And this is stronger than the strongest grape
Could e'er express in its expanded shape
'Tis the whole spirit brought to a quintessence
And thus the chilliest aspects may concentre
A hidden nectar under a cold presence.
And such are many—though I only meant her
From whom I may deduce these moral lessons,
On which the Muse has always sought to enter
And your cold people are beyond all price,
When once jou've broken their confounded ice."

Beide Dichter waren in ihrer Weltanschauung Pantheisten und besassen auch unläugbar einen „Mitsinn" für echte Religiosität, aber beide waren ausgesprochene Feinde des Staatschristentums und jedes die Geistesfreiheit hindernden Dogmatismus. Diesem Hass entstammen die genialen Cynismen im Don Juan. Den sarkastischen Spott des Lord (D. J. 2,34)

„There's nought, no doubt, so mush the spirit calms,
As rum and true religion„

wiederholt Heine einmal fast wörtlich, wenn er vom Opium sagt, dass es „dieselbe beruhigende Kraft übe, welche sich in der Religion wirksam zeigt. Es ist mehr Verwandschaft zwischen Opium und Religion als sich die meisten Menschen träumen lassen." (Stahr, Zwei Monate in Paris 2, 310).

Wie Heine gern Shakespearische oder Schillersche Citate parodisch verwendet, so hat er auch einmal eine Stelle aus dem ihm wohlvertrauten Manfred parodiert. Beim Anblick der Gerichte einer Speisekarte witzelt er: „Betrachten Sie mal diese Menge herrlicher Gerichte. Wie die Namen derselben melodisch und schmelzend klingen as music on the waters (7, 568). So klingt für Manfred die Stimme der ihn gestaltlos umschwebenden Geister:

„I hear your voices, sweet and melancholy sounds
As music on the waters" (Manfred 1,1).

Das épithète rare „wooden look„ das Byron in Bezug auf den Herzog von Wellington braucht, und das Heine (7,260) nach Byron citiert, findet sich Don Juan 11, 83. (zu Melchior, Seite 28.)

„I have seen Napoleon, who seemed quite a Juppiter
Shrink to a Saturn, I have seen a Duke
No matter which, turn politician stupider
If that can well be than his wooden look".

Zu den Gedichten, die an Byron's „Dream" anklingen, aus dem Heine ja so manche Anregung schöpfte (Melchior 77 ff.), möchte ich auch die beiden wenige Jahre vor seinem Tode gedichteten Traumbilder rechnen 1, 428: „Im Traume ward ich wieder jung und munter" und 2, 94: „Du warst ein blondes Jungfräulein".

An das „Fragen" betitelte Stück der Nordseecyclen (1,190) in denen der am nächtigen Meer stehende Dichter an die Wogen die ewigen Fragen der Menschheit stellt: „Sagt mir, was bedeutet der Mensch? Woher ist er kommen? Wo geht er hin? mit dem bitteren Schluss:

„Es murmeln die Wogen ihr ew'ges Gemurmel,
Und ein Narr wartet auf Antwort"

erinnert Canto 6, 63 des Don Juan:

„What are we? and whence came we? what shall be
Our ultimate existence? what's our present?
Are questions answerless and yet incessant„.

Auch die folgenden Einzelheiten ohne inneren Zusammenhang enthalten Reminiszensen aus dem Don Juan.

In der Einleitung zu „Shakespeares Mädchen und Frauen" sagt Heine von Shakespeare (5, 374): „Gleichsam eine geistige Sonne wurde er für jenes Land, welches der wirklichen Sonne fast während zwölf Monate im Jahr entbehrt." Ein Spott auf das englische Klima, der ganz an die Spötteleien Byrons im Don Juan erinnert, z. B. 13, 42: „The English winter ending in July to recommence in August — now was done," oder 13,43: „The London winter's ended in July Sometimes a little later."

Heine schildert einmal das deutsche Volk als grossen Narren und sagt u a. (5,25): „Seine Brust aber ist voll Schmerzen. Nur will er an diese Schmerzen nicht denken und er reisst deshalb um so lustigere Possen und er lacht manchmal um nicht zu weinen." Diese letztere Wendung stimmt wörtlich überein mit Byrons Bekenntnis (D. J. 4,4):

„And if I laugh at any mortal thing
'T is, that I may not weep."

Wenn Heine von Spontini sagt (6,192): „Berlin ist sein St. Helena und Rellstab sein Hudson Lowe" oder von Europa nach Napoleons Sturz: „Ganz Europa wurde ein St. Helena und Metternich war dessen Hudson Lowe," so hören wir Byron, der im Don Juan 11,56 klagt:

„But Juan was my Moscow, and Faliero
My Leipsic, and my Mount Saint Jean seems Cain:
La belle Alliance of dunces down at zero,
Now that the lion's fall'n, may rise again:
But I will fall at least as fell my hero;
Nor reign at all, or as a monarch reign;
Or to some lonely isle of jailors go,
With turncoat Sonthey for my turnkey Lowe."

In Bezug auf Buonaparte teilt Heine übrigens mit Byron die schiefe Ansicht, dass er für Europa ein Washington hätte werden können, und nur sein Napoleon wurde. Byron sagt „Age of Bronze" V:

„A single step into the right had made
This man the Washington of worlds betrayed."

Heine 4,65: „dem Bonaparte, der ein Washington von Europa werden konnte und nur dessen Napoleon ward, ihm ist nicht wohl geworden in seinem kaiserlichen Purpurmantel."

Auch mancher lustige Spott Heines war bei Byron bereits ebenso übermütig vorhanden, z. B. der Spott über die unaussprechlichen Polennamen. Man braucht nur an Crapülinsky und Waschlapsky zu denken, für die Heine ja auch in Strophe 8 einen humoristischen Zug aus dem Don Juan

entlehnte.[1]). In den Memoiren des Herrn von Schnabelewopsky heisst es (4,94): Unser Bedienter hiess Przschtztwitsch. Man muss dabei niesen, wenn man diesen Namen ganz richtig aussprechen will. Unsere Magd hiess Swurtszska, welches im Deutschen etwas rauh, im Polnischen aber äusserst melodisch klingt u. s. w. Damit vergleiche man Byrons Spöttereien Don Juan 7,14—17, wo er sich über die Namen der Cosacken, die Ismail erstürmten, lustig macht und behauptet, sie wären unsterblich, wenn man sie nur aussprechen könnte:

„whose names want nothing but pronunciation.
And Tschitsshakoff and Roguenoff and Chokenoff
And others of twelve consonants apiece.

Humorvoll nennt er diese Namen „soft words.“

Beide Dichter zeigen sich in ihrer vollen Genialität in zwei Schöpfungen, die zugleich in England und Deutschland die Epoche der Romantik beschliessen, Byron im Don Juan, Heine im Atta Troll. Beide sind gleich gewandt, gleiche Meister der Technik, die ihren Stoff gleichsam spielend bewältigen. Beide Dichtungen sind reich an Stimmungen und prachtvollen Naturschilderungen, in beiden finden wir scharfe Angriffe gegen soziale und politische Zustände und geradezu vernichtende Satire gegen zeitgenössische Dichter. In der Verfolgung ihrer litterarischen Gegner zeigen beide Dichter dieselbe Grausamkeit, man denke wie Byron Southey und Wordsworth im Don Juan verhöhnt und wie Heine im Atta Troll mit Pfitzer umspringt.

---

[1]) D. J. 7,43 heisst es von Suwarow und seinem Diener:
They had but little baggage at their backs
for there were but three shirts between the two.

Lebenslauf.

Ich, Ernst August Schalles, wurde am 23. Oktober 1877 zu Wahlershausen (Kreis Cassel) geboren als Sohn des Maurermeisters Konrad Schalles und seiner Ehefrau, Amalie, geb. Hütling. Ich bin evangelisch. Nachdem ich März 1897 die Ober-Realschule zu Cassel mit dem Reifezeugnis verlassen, widmete ich mich an der Berliner Universität dem Studium der Germanistik und neueren Sprachen. Während meiner Studienzeit habe ich im September 1899 zu Spandau die Gymnasial Reifeprüfung für Latein und Griechisch bestanden. Ich hörte die Vorlesungen folgender Herren Professoren: Brandl, Geiger, Harsley, Harnack, Heusler, R. M. Meyer, Naudé, Paulsen, Pariselle, Roediger, Erich Schmidt, Roethe, Schultz-Gora, Tobler, Weinhold, von Wilamowitz-Moellendorff. Seit meinem 6. Semester gehöre ich dem germ. Seminar an. Die Promotionsprüfung bestand ich am 28. Mai 1903. Allen meinen Lehrern schulde ich aufrichtigen Dank, besonders Herrn Professor Erich Schmidt, der mir stets in entgegenkommendster Weise mit Rat und Tat zur Seite gestanden hat.